



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Obrazy i wiersze : z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej

Author: Adam Dziadek

Citation style: Dziadek Adam. (2011). Obrazy i wiersze : z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ADAM DZIADEK



Obrazy i wiersze

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Katowice 2011

Obrazy i wiersze

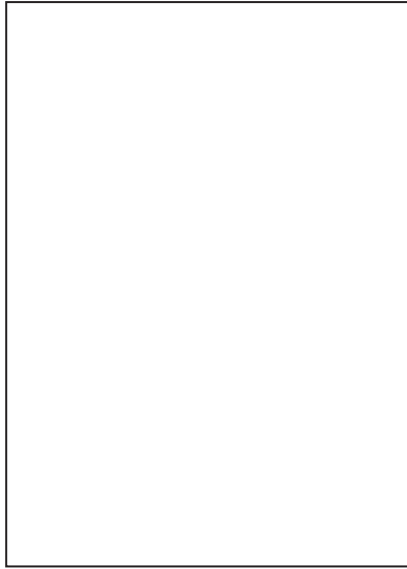
PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 2871

ADAM DZIADEK



Obrazy i wiersze

Z ZAGADNIEŃ INTERFERENCJI SZTUK
W POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ

Wydanie II



WYDAWNICTWO UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2011

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
JERZY PASZEK

Recenzenci wydania I
WŁODZIMIERZ BOLECKI
RYSZARD NYCZ

Ani, Oli i Olkowi

WPROWADZENIE

TPOLOGIE, TPOLOGIE...

Problematyka niniejszej rozprawy skupiona jest na wybranych utworach polskiej poezji współczesnej, w których widać związek z obrazami, a ściślej mówiąc, z malarstwem (z wyjątkiem jednego przypadku — wierszy katedralnych Juliana Przybosia). Punktem wyjścia moich rozważań na temat relacji pomiędzy obrazami i tekstami oraz na temat charakterystyki typologicznej tych relacji będzie omówienie kilku prac teoretycznych autorów, którzy dokonali już wcześniej prób opisu systemowego.

Dzieje się tak, że systematyzacja nie cieszy się we współczesnych badaniach literackich nadmierną popularnością. Moim zdaniem, jednak dobrze by było na początek ustalić elementarną sieć wyznaczników, które opisują związki zarysowujące się pomiędzy obrazami i dziełami literackimi, w taki sposób, aby stworzyć mapę pojęciową ułatwiającą poruszanie się w gąszczu problematyki.

Liczba prac podejmujących to zagadnienie w ostatnich dwudziestu latach jest imponująca. Próby klasyfikacji koncentrują się wokół kilku podstawowych wyznaczników. I tak na przykład Wendy Steiner przenosi kategorię *ut pictura poesis* na grunt współczesności i opisuje zależności między obrazami i tekstami w kontekście semiotyki i szeroko pojętej krytyki literackiej¹. Manfred Muckenhaupt ujmuje te relacje w kontekście lingwi-

¹ W. Steiner: *The Colours of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982.

styki, Gottfried Boehm zaś w kontekście współczesnej filozofii, a zwłaszcza estetyki i hermeneutyki². Ciekawe próby typologiczne można też znaleźć w pracy Seweryny Wysłouch, której propozycje są dodatkowo poparte bogatą egzemplifikacją oraz interesującymi analizami³.

Z perspektywy projektu skupionego na wzajemnych związkach obrazów i tekstów, projektu dotyczącego polskiej poezji współczesnej, ważne są zwłaszcza dwie próby stworzenia typologii. Pierwszą z nich podjął Leo H. Hoek, drugą zaś Aron Kibédi Varga⁴. Zaczniemy od krótkiego zreferowania tych dwóch stanowisk.

Najbardziej przejrzysta i zarazem oczywista wydaje się typologia przedstawiona przez Hoeka. Relacje obraz — tekst Hoek sprowadza do trzech podstawowych typów. Są to: 1) uprzedniość obrazu; 2) uprzedniość tekstu; 3) symultaniczność tekstu i obrazu. W świetle moich zainteresowań najważniejszy jest pierwszy typ, w którym tekst pisany może: komentować jakiś obraz (to przypadek teorii, historii czy też krytyki sztuki), dokonywać transpozycji obrazu — to przypadek *ekphrasis* (w spolszczonej wersji — ekfrazy), opowiadać jakiś obraz poprzez jego opis. Wadą tej typologii jest, jak myślę, zbyt wysoki poziom uogólnienia i uproszczenia niektórych zjawisk.

Kibédi Varga w swojej próbie typologii ogranicza się do charakterystyki relacji pomiędzy obrazem i słowem pisany. Po dokonaniu analizy rozmaitych prac typologicznych badacz stwierdza, że podstawowe rozróżnienie można by ograniczyć do przedmiotów (artefakty wizualne lub werbalne) i komentarzy na temat tych przedmiotów (teksty, rzadziej obrazy, podejmujące krytykę tych artefaktów), a ich opis mógłby być wzorowany na opisie

² M. Muckenaupt: *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen 1986; G. Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. H.-G. Gadamer, G. Boehm. Frankfurt am Main 1978, s. 444 — 471.

³ S. Wysłouch: *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

⁴ L.H. Hoek: *La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*. In: *Rhétorique et image*. Éd. L.H. Hoek, K. Meerhoff. Amsterdam 1995, s. 64 — 78; A. Kibédi Varga: *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*. "Poetics Today" 1989, vol. 10, no. 1, s. 31 — 53.

językoznawczym, zgodnie z którym wyróżnia się poziom przedmiotowy (relacje można tu opisywać w kategoriach gramatyki) i poziom metawypowiedzi (relacje dotyczą w tym wypadku pragmatyki wypowiedzi — dokonuje się porównania sądów i krytycznych komentarzy na temat dzieł oraz wytworów kultury).

Relacje na poziomie przedmiotowym podlegają opisowi według ściśle określonych kryteriów. Pierwsze z nich to kryterium czasowe — słowo i obraz mogą zaistnieć równocześnie — są to tzw. relacje pierwotne, słowa i obrazu nie można postrzegać oddzielnie (np. emblemat, komiks), lub mogą się pojawiać w następstwie — są to relacje wtórne, obraz uprzedza słowo (np. artysta zainspirowany obrazem pisze ekfrazę lub malarz zainspirowany tekstem maluje jakąś scenę z utworu literackiego). Drugie z kryteriów to kryterium ilościowe — obrazy mogą być postrzegane pojedynczo lub seryjnie, co odpowiada klasycznej regule *argumentatio* i *narratio*. Trzecie wreszcie to kryterium formalne — bierze się tu pod uwagę układ przestrzenny oraz kompozycję przedmiotów werbalno-wizualnych.

W pierwszym wypadku przedmioty można określić jako tożsame — słowo i obraz stapiają się z sobą. Dotyczy to na przykład kaligramów, w których słowo nie ma charakteru jedynie użytkowego i staje się przedmiotem estetycznym, czy poezji wizualnej, w której litery i słowa imitują obraz, litery oddzielone od innych liter poszczególnych słów, do których należą, mogą tworzyć nowe, ukryte znaczenia, jak w akrostychu; akrostych jednocześnie może mieć przesłanie wizualne i pełnić najczęściej funkcję intelektualną. Współczesna poezja wizualna tworzy relacje nie pomiędzy literami, ale pomiędzy bielą strony i słowami — w tekście Apollinaire'a *Z watą w uszach* słowa imitują ruch spadających kropel deszczu, w wierszu *List oceaniczny* imitują fale radiowe emitowane z nadajnika znajdującego się na wieży Eiffła — ten typ poezji odwołuje się do doświadczenia i zmysłów.

W drugim wypadku — kryterium ilościowego — mamy do czynienia z przedmiotami odseparowanymi — słowo da się odróżnić od obrazu. Powstają następujące relacje: współlistnienia — słowa wpisane w ramę obrazu (jak na plakatach reklamowych); interferencji — emblematy, ilustracje, plakaty, a także obraz i jego tytuł, tekst i jego ilu-

stracja na tej samej stronie lub obraz, na którym ważną rolę odgrywa słowo pisane⁵; oraz koreferencji — słowo i obraz nie są przedstawione w tym samym miejscu, ale odnoszą się niezależnie do tego samego zdarzenia lub przedmiotu w słowie naturalnym — malowidło i wiersz, upamiętniające to samo wielkie wydarzenie (koronację króla, jakąś bitwę, hołd *etc.*).

Jeśli chodzi o kryterium formalne — kompozycję, to należy brać pod uwagę naturę relacji werbalno-wizualnych. W tym miejscu raz jeszcze powrócić trzeba do związków ilościowych. W obrębie każdego z pojedynczych obrazów istnieje pewna składnia zdań, a także zasady kompozycyjne, które można rozszerzyć na sytuacje transwerbalne i transwizualne, np. poetyckość tytułów w obrazach surrealistycznych: Maxa Ernsta *Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis*, *Après nous la maternité*, Salvadora Dalego *Hallucination partielle. Six images de Lénine sur un piano*, *Persistance de la mémoire*, *Cannibalisme de l'automne* — słowa nie ograniczają tu znaczenia obrazu, ale raczej je rozszerzają. Niektórzy malarze preferują jednak tytuły uogólniające, np. „pejzaż”, „kompozycja”, kierujące całą uwagę widza na sam obraz. W przypadku serii silnie zaznacza się dominacja słowa (dobrym przykładem mogą tu być znaczące, często przesyczone ironią tytuły obrazów z cyklu *Marriage à la Mode* Williama Hogartha lub bardziej nam współczesna sztuka komiksu), obrazy bowiem mogą się nawzajem objaśniać — słowa mogą być funkcjonalne lub ozdobne. Sekwencje narracyjne w komiksie można podzielić na te, które są trudne do zrozumienia bez lektury słów zawartych w „chmurkach”, i takie, przy których nasze oczy przesuwają się od jednego obrazu do drugiego, ponieważ „chmurki” zawierają jedynie słowa stereotypowe (wykrzyknienia, onomatopaje itd.).

W przypadku relacji wtórnych najważniejszym zarysowującym się problemem jest kwestia semantyki. Jeśli słowo poprzedza obraz, wówczas mówimy o ilustracji (np. obrazy Michała Elwira Andriolliego czy Józefa Wilkonia do *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza).

⁵ Por. M. Butor: *Les mots dans la peinture*. Paris 1969. Książka Butora dostarcza całego szeregu kapitalnych analiz obrazów z różnych epok, obrazów, w które wpisane są słowa.

Jeżeli obraz poprzedza słowo, to mamy do czynienia z ekfrazą czy też *Bildgedicht* — zjawiska te omawiam szerzej w dalszej części rozprawy.

Metarelace w klasyfikacji Kibédiego Vargi obejmują związki pośrednie i funkcjonują pomiędzy ludźmi, którzy tworzą wizualne lub werbalne artefakty kulturowe i/lub komentarze na ich temat. Można by na przykład dokonać porównania komentarzy wizualnych i werbalnych poszczególnych fragmentów *Pana Tadeusza* oraz wskazać paralele pomiędzy wizualnymi i werbalnymi metodami komentowania (wspominana przeze mnie praca Wyslouch zawiera tekst, w którym dokonana została próba takiego porównania). Bierze się tu pod uwagę, jak sugeruje Kibédi Varga, czynniki psychologiczne i biograficzne, rozszerza się badania na stylistykę i podstawowe kwestie dotyczące statusu ontologicznego interpretacji oraz potencjalnej autonomii doświadczenia wizualnego.

W moim projekcie, o czym już wspominałem, interesujące są zwłaszcza te współzależności, w których obraz jest uprzedni względem tekstu literackiego, a ściślej — takie związki, w których wypadku tekst literacki odwołuje się do jakiegoś obrazu. Przykłady tego typu relacji chciałbym omówić dokładniej, opierając się na dwóch elementarnych przypadkach: ekfrazie i hypotypozie. Każdy z nich wymaga szczegółowej i osobnej analizy na podstawie konkretnych utworów literackich.

Odrębnym zjawiskiem w opisie relacji pomiędzy obrazami i tekstami literackimi jest szeroko omówione przez Gisberta Kranza⁶ pojęcie *Bildgedicht*. Jeśli chodzi o ten właśnie termin, to pojawia się tu pewien problem z jego dokładnym zdefiniowaniem. Ogólnie rzecz biorąc, pojęcie odnosi się do wierszy zainspirowanych jakimś obrazem lub twórczością jakiegoś malarza. *Bildgedicht* jest postrzegane jako swobodna wariacja słowna na temat jakiegoś obrazu; podkreślam tu słowa „swobodna wariacja”, ponieważ to właśnie na nich opiera się to, co odróżnia owo pojęcie od ekfrazy (przynajmniej od takiego znaczenia ekfrazy, zgodnie z którym jest ona dokładnym opisem dzieła sztuki, a nawet jego substytutem).

⁶ Por. G. Kranz: *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973, oraz monumentalne trzytomowe dzieło: G. Kranz: *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Köln 1981—1987. Obydwa opracowania Kranza zawierają teoretyczne ujęcie problematyki *Bildgedicht* oraz katalogi tekstów poetyckich, w których występują odwołania do dzieł sztuki.

Gdybym miał podać przykłady takich *Bildgedichten* w polskiej poezji współczesnej, odwołałbym się do książki Tadeusza Kubiaka zatytułowanej *Wiersze i obrazy*⁷, stanowiącej zbiór tekstów poetyckich, które odnoszą się bezpośrednio do obrazów, co więcej, są pisane właśnie jako wariacje na temat wybranych dzieł sztuki malarskiej. Książka jest skomponowana w taki sposób, że obok danego wiersza znajduje się barwna reprodukcja obrazu, do którego dany utwór się odnosi. W pierwszej chwili taka kompozycja nasuwa skojarzenie z ekfrazami, jednak wiersze Kubiaka mają z nimi niewiele wspólnego. Reguły kompozycyjne tomu autor przybliżył we wstępie do swojej książki w taki oto sposób:

Wiersze te nie są żadnym zamierzonym i zamkniętym cyklem. Wierszy poświęconych obrazom napisałem znacznie więcej, zebrane w tej książce są tylko fragmentem mojej „poetyckiej przygody” w krainie sztuki malarskiej. [...]

Są różne. I wiersze, i obrazy. Stąd, może dla wytrawnego znawcy, na pierwszy rzut oka, mogą wydawać się zbiorem nieco zaskakującym. Ale zawsze były rejestrem moich wrażeń i wzruszeń. Obrazy — ich zwierciadłem, wiersze — ich zapisem. Wiersze są różne, bo i różne emocje przywołały je do życia — różne sytuacje, różne miejsca geograficzne, ba, nawet różne pory roku.

Pisząc, nie miałem zamiaru ani „opowiadać obrazów”, ani też „pisać o obrazach”, czy też „mówić w ich imieniu”. Były i są jednak malarzskimi odpowiednikami mojego poetyckiego widzenia świata. Miały to być jakby dwie linie równoległe, które w zgodzie biegłyby obok siebie, a przecież nigdy nie usiłowałyby się przeciąć.⁸

W świetle wypowiedzi samego Kubiaka, a przede wszystkim w świetle konstrukcji poszczególnych tekstów najodpowiedniejszą dla nich formułą typologiczną byłoby właśnie *Bildgedicht*, traktowane jako rodzaj wariacji na temat wybranego obrazu. W tomie Kubiaka wyraźnie potwierdzają to niektóre tytuły, np. *Na zabawę sfer wyższych malowaną przez Jana*

⁷ T. Kubiak: *Wiersze i obrazy*. Warszawa 1973.

⁸ Ibidem, s. 6.

Piotra Norblina Anno Domini 1785 (utwór ten odnosi się do namalowanego w rokokowej konwencji płócien Antoine'a Watteau obrazu Piotra Norblina, zatytułowanego *Towarzystwo w parku*) lub też *Komentarz do szarży* (tekst odsyłający do obrazu Piotra Michałowskiego, noszącego tytuł *Bitwa pod Samosierrą*), czy wreszcie *Na odlot bocianów* Józefa Chełmońskiego.

Trudno jest nie pokusić się w tym miejscu o sąd wartościujący i nie stwierdzić, że wiersze te nie odznaczają się zbyt wysokimi walorami artystycznymi.

Omówilem dotąd najciekawsze, moim zdaniem, próby charakterystyk typologicznych relacji istniejących pomiędzy obrazami i tekstami (lub odwrotnie). Typologie te tak naprawdę są skuteczne tylko do pewnego stopnia, pomagają stworzyć ogólne ujęcie problematyki, jej mapę, dzięki której łatwiej jest się poruszać w tej niezwykle złożonej sferze zjawisk.

Każda próba systematyzacji pozostawia jednak pewien niedosyt, wyczuwalna jest również bezradność wobec niektórych fenomenów literackich, wynikająca z tego, że relacja obraz — tekst daje się ująć typologicznie tylko częściowo. Nie chcę w ten sposób podważać zasadności owych ujęć, które oczywiście są konieczne i pomocne, jednak w przypadku problemów typologicznych rodzi się kwestia zasadnicza — typologie nie są i nie mogą być wyczerpujące. Decyduje o tym specyfika pojedynczego tekstu literackiego czy też zbioru tekstów jednego pisarza.

O RELACJACH INACZEJ

Związków pomiędzy obrazami i tekstami literackimi nie da się już, jak myślę, zamknąć w nieco sztywnej, podporządkowanej prymatowi semiotyki, formule Jurija Łotmana, który zaliczał malarstwo i muzykę do tzw. wtórnych systemów modelujących⁹. Warto podjąć w tym miejscu próbę wypracowania nieco odmiennego modelu opisu owych relacji.

⁹ Por. H. Markiewicz: *Literatura w świetle semiotyki. (Na marginesie prac J. Łotmana)*. W: *Konteksty nauki o literaturze*. Red. M. Czermińska. Wrocław 1973, s. 92.

Chcę zwrócić uwagę na fakt, że w ostatnich latach relacje obraz — tekst były często opisywane za pomocą metafor zaczerpniętych, zapewne nieprzypadkowo, z fizyki (przedmiot — ciało), choć nie do końca wyłącznie z tej dyscypliny nauk ścisłych. W tytule niniejszej rozprawy zawarte jest słowo „interferencja”, które oznacza nakładanie się na siebie tej samej częstotliwości fal światła lub dźwięku, co wywołuje efekt wzmocnienia lub osłabienia natężenia fali wypadkowej. Formuła „interferencja sztuk” jest nawiązaniem do niezwykle ciekawej i inspirującej, poświęconej korespondencji sztuk, rozprawy Mary Ann Caws *The Art of Interference* [*Sztuka interferencji*]¹⁰. Proponowany przeze mnie projekt lektury odbiega jednak w znaczący sposób od toku myśli Caws.

Jean-Luc Nancy w swojej książce zatytułowanej *Au fond des images* [*U podstaw obrazów*]¹¹ na określenie wzajemnych zależności pomiędzy obrazami i tekstami proponuje termin „oscylacja”, który w fizyce oznacza ruch drgający, falowanie, drganie, a w znaczeniu przenośnym — wahanie się pomiędzy dwiema danymi możliwościami, skłanianie się ku jednej lub drugiej możliwości (rządzi tu logika: „ta lub inna”, ale też „ani ta, ani tamta”, co oznacza pozycję zawieszenia pomiędzy, bez konieczności dokonywania wyboru jednej z danych możliwości). Nancy dookreśla słowo „oscylacja” przymiotnikiem „wyraźna” (*l'oscillation distincte*) i ostatecznie ustanawia pomiędzy obrazem i tekstem związek oparty na odrębności, ale i zbliżaniu się do siebie. Poza wszelkimi typologiami, które — jak już zaznaczyłem — tworzą mapę pojęciową i ułatwiają poruszanie się po tej niezwykle rozległej płaszczyźnie problemowej, istnieją też inne próby opisu tych relacji, np. ta podjęta przez Nancy’ego, w której obraz i tekst stają się dwiema stronami tego samego medalu, jedna nie może istnieć bez drugiej (jak w „wierszach z obrazami” Czesława Miłosza — omawiam je szerzej w jednym z rozdziałów mojej rozprawy), czego dowodzą szczegółowe dookreślenia obrazów stanowiących przedmiot referencji, tak jakby autor chciał na czytelniku wymusić konieczność zweryfikowania tekstu z obrazem, ich „sczytania”:

¹⁰ M.A. Caws: *The Art of Interference*. Princeton 1990.

¹¹ J.-L. Nancy: *Au fond des images*. Paris 2003.

Ce qu'Image montre, Texte le dé-montre. Il le retire en le justifiant. Ce que Texte expose, Image le pose et le dépose. Ce qu'Image configure, Texte le défigure. Ce qu'il envisage, elle le dévisage. Ce qu'elle peint, il le dépeint. Mais cela même, leur chose et leur cause commune, cela distinctement oscille entre les deux dans un espace mince comme une feuille: recto le texte et verso l'image, ou vice(image)-versa(texte).

To, co Obraz pokazuje, Tekst de-monstruje. Uchyła się od niego, uprawomocniając go. To, co Tekst eksponuje, Obraz ustawia i ustanawia. To, co Obraz konfiguruje, Tekst defiguruje. To, co Tekst projektuje, Obraz zniekształca. To, co Obraz maluje, Tekst opisuje. Ale istnieje coś, co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną, to coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cienkiej niby liść przestrzeni: *recto* to Tekst, a *verso* to Obraz, czy też *vice(obraz)-versa(tekst)*.¹²

Nancy zauważa też bardzo trafnie, że żaden tekst nie ma jedynego właściwego sobie obrazu ani żaden obraz nie ma właściwego sobie tekstu. Ten „nierozstrzygalnik”, czy raczej podwójne związanie, stawiam w centrum problematyki relacji pomiędzy obrazami i tekstami. Ujawni się on wielokrotnie w całej mojej rozprawie, a zwłaszcza w analizach wybranych wierszy Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego.

Metaforycznie (i zarazem „obrazowo”) można by również tę relację opisać za pomocą chiazmu. Graficzny obraz tej figury opiera się na greckiej literze χ , w której dwie proste jednocześnie przecinają się i rozchodzą w dwu różnych kierunkach. Jest to figura podwójnego gestu, podwójnej przynależności, w której splata się obraz i słowo. To również figura doskonale ilustrująca wzajemne przenikanie się ukrytych w obrazach i tekstach sensów.

Różnica rysująca się pomiędzy obrazami a tekstami jest na wskroś oczywista. Obraz wiąże się z istnieniem śladu, obecności — obraz tworzy obecność i właściwie żaden dyskurs nie jest tu w stanie z nim rywalizować. Toteż nie mam zamiaru roztrząsać w tej pracy kwestii związanych z nad-

¹² J.-L. Nancy: *Au fond des images...*, s. 144. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie autora.

rzędnością sztuk plastycznych nad literaturą bądź odwrotnie. Ta problematyka, jeśli rozpatruje się ją współcześnie, jest po prostu archaiczna. Żyjemy w świecie, w którym codziennie bombarduje się nas różnorodnymi tekstami: słownymi, wizualnymi, akustycznymi — czasem działają one samodzielnie, czasem są z sobą powiązane i działają równocześnie. I to przede wszystkim te teksty tworzą w nas i wokół nas sensy.

W rozprawie tej spróbuję dodać polemiczny głos do dyskusji nad problematyką korespondencji i powinowactw sztuk, która podjęta została wcześniej w wielu opracowaniach teoretycznych i analitycznych. Myślę tu zwłaszcza o *Pograniczach i korespondencjach sztuk*, o *Obrazach i znakach* Mieczysława Porębskiego, *Sztukach i znakach* Mieczysława Wallisa czy *Mnemozyne* Maria Praza¹³.

Mając w pamięci zadawniony antagonizm dwóch postaw wobec korespondencji sztuk — tej horacjańskiej, eksponującej heteronomiczne właściwości sztuk, oraz tej lessingowskiej¹⁴, kładącej nacisk na ich niezależność i odrębność — nie przychylam się do żadnej z nich. Szukam raczej takiego opisu korespondencji, który kładłby nacisk na kwestie koegzystencji, nierozzerwalnego współistnienia dzieł wyrastających z porządku znaków naturalnych i sztucznych. Interesuje mnie zwłaszcza kwestia generowania przez obrazy sensów wpisanych w teksty poetyckie oraz sposobów, w jaki owo generowanie funkcjonuje. Rozpatrując te zagadnienia, wielokrotnie odwołuję się do pojęć „niewyraźalność” i „niewyraźalne”¹⁵, które — w związku z podejmowaną tu problematyką interferencji sztuk — jawią się jako kluczowe kwestie literatury nowoczesnej i stale powracają w całym wywodzie.

¹³ *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław 1980; M. Porębski: *Obrazy i znaki*. Kraków 1986; M. Wallis: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983; M. Prza: *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981.

¹⁴ G.E. Lessing: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Oprac. J. Maurin Białostocka. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962.

¹⁵ Podejmując tę problematykę, opierałem się głównie na modelu myślenia ukształtowanym w pracy zbiorowej *Literatura wobec niewyraźalnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998.

W moich poszukiwaniach konsekwentnie staram się odchodzić od zagadnień „przekładu intersemiotycznego” czy „transpozycji intersemiotycznej”, takiej, jaką proponuje np. Claus Clüver¹⁶.

Aby szerzej uzasadnić taki gest metodologiczny, trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę na pewien istotny fakt. Otóż układ znaczący obrazu może być opisywany zgodnie z porządkiem dwóch podstawowych operacji językowych, którymi są metafora i metonimia. Lacanista Guy Rosolato opiera swój wywód dotyczący układu znaczącego obrazu właśnie na metaforze i metonimii¹⁷. Zgodnie z porządkiem tych dwóch operacji językowych w obrazie istnieją dwa różne aspekty struktutowania, dwa różne tryby znaczenia. Metonimia tworzy łańcuch znaczący na podstawie śladów, rytmów, przedmiotów reprezentowanych i znaków reprezentujących. Z kolei porządek metaforyczny obejmuje swoim zakresem znaki niereprezentacyjne (nie-wyraźne kształty, przedmioty wyobrażeniowe, trudne do zdefiniowania — są one jak *signifiants* jakiegoś pisania) i symbolizację (czyli znaki reprezentacyjne lub przedmioty reprezentowane, które są rozpoznawalne pojedynczo, a zgrupowane, połączone tworzą coś zagadkowego).

Problem ten ma swoje szczególne rozwinięcie w pracach Rolanda Barthes’a poświęconych korespondencjom sztuk — myślę tu przede wszystkim o jego niezwykle w tym zakresie ważnej książce *L’Obvie et l’obtus*¹⁸. Zapoczątkowaną przez Barthes’a problematykę można by rozwijać od pytania postawionego przezeń wiele lat temu przy okazji omówienia w „La Quinzaine littéraire” (1969) książki Jeana-Louisa Schefera *Scénographie d’un tableau* [Scenografia obrazu]. Chodzi o niewielki tekst, o pozornie mało znaczącą recenzję,

¹⁶ C. Clüver: *On Intersemiotic Transposition*. „Poetics Today” 1989, vol. 10, no. 1 [Spring], s. 55 — 89.

¹⁷ G. Rosolato: *Organisation signifiante du tableau*. In: Idem: *Essais sur le symbolique*. Paris 1996, s. 158 — 171.

¹⁸ R. Barthes: *L’Obvie et l’obtus*. Paris 1982. Odwołania do tej książki, stanowiącej zbiór szkiców poświęconych obrazowości i jej zależnościom od języka, podaję na podstawie: R. Barthes: *Oeuvres complètes*. T. 1 — 5. Paris 2002. Dalsze przytoczenia z dzieł zebranych Barthes’a podaję z oznaczeniem OC i ze wskazaniem numeru odpowiedniego tomu oraz stron.

która otwiera jednak cały szereg istotnych pól problemowych¹⁹. Można by więc odświeżyć to pytanie, podjąć na nowo tę problematykę: czy malarstwo jest językiem?²⁰ A jeśli tak, to w jaki sposób je opisywać?

Odpowiedź na te pytania jest szczególnie trudna, bo nie da się tak łatwo stworzyć leksyki czy gramatyki ogólnej malarstwa ani usystematyzować reguł ich substytucji i kombinacji. Sztuki — jak słusznie zauważa Barthes — nie da się zredukować do systemu, jest on bowiem wrogiem sztuki i wszelkiej artystycznej działalności człowieka. Nie ma systemu w dziełach — istnieje on raczej w umysłach analityka, badacza, krytyka. To oni wynajdują systemy i przypisują je dziełom.

Wspomniane wcześniej pytanie zostaje przez Barthes'a rozwinięte i zmodyfikowane, w wyniku czego otrzymujemy następującą jego postać: jaki istnieje związek pomiędzy obrazem i językiem, który służy nam do przeczytania obrazu, tzn. do jego napisania? Czy tym związkiem nie jest sam obraz?

Barthes'owi nie chodzi bynajmniej o ograniczenie pisania obrazu do krytyki malarstwa. Obraz — jak słusznie mówi autor *La chambre claire* — istnieje zawsze w opowiadaniu (do tej kwestii będę wielokrotnie powracał w całej rozprawie). Specyfiką obrazów jest przecież to, że wymuszają one na widzu narrację prowadzoną z reguły w czasie teraźniejszym, co w efekcie staje się podstawą zabiegu unaocznienia, a także uobecnienia. W obrazie nie zawiera się żadna struktura aprioryczna, natomiast są weń wpisane struktury tekstowe, a sam obraz jest ich systemem. Wypada się zatem zgodzić ze stwierdzeniem Barthes'a, że:

[...] de concevoir la description dont est constitué le tableau, comme un état neutre, littéral, dénoté, du langage; mais non plus comme une pure élaboration mythique, [...] le tableau n'est ni un objet réel ni un objet imaginaire.

¹⁹ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że książka Schefera została włączona do bibliografii napisanej przez Barthes'a w 1973 roku *Teorii tekstu*. R. Barthes: *Texte (Théorie du)*. In: *Encyclopaedia Universalis*. T. 15. Paris 1973, s. 370 — 374. Przekład polski: R. Barthes: *Teoria tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992, s. 188 — 207.

²⁰ R. Barthes: *La peinture est-elle une langage?* OC, T. 3, s. 97 — 99.

[...] opis, z którego składa się obraz, może być postrzegany jako neutralny, literalny, denotowany stan języka, a nie jako efekt pracy mitu, [...] obraz nie jest ani przedmiotem rzeczywistym, ani przedmiotem wyobraźniowym.

OC, T. 3, s. 98

Tożsamość przedstawień obrazu można porównać do *signifié* podlegającego nieustannemu przemieszczaniu — jest ona tylko następstwem nazw, jak w słowniku. Toteż analiza nigdy się nie kończy i nie wyczerpuje, a wynikająca z tego nieskończoność języka tworzy system obrazu. Obraz nie jest prostym wyrażeniem jakiegoś kodu, ale raczej wariacją pracy kodyfikacji, nie układa gotowych, uporządkowanych systemów, ale te systemy generuje.

Wypowiedź Barthes'a usytuowana jest polemicznie wobec tradycyjnej semiologii. Jego zdaniem, zajmując się twórcami heteroklitycznymi (obrazy, mity, opowiadania), semiologia próbowała skonstruować Model, wobec którego każdy wytwór mógłby być określony w kategoriach odchylenia. Nowatorskie rozwiązania problemu krytyk dostrzega w pracach Julii Kristevej, która usiłowała wyprowadzić semiologię poza tradycyjny sposób myślenia w kategoriach Modelu, Normy, Kodu, Prawa, a więc w kategoriach teologii. Trzeba by zatem położyć nacisk nie tyle na strukturowanie (na sposób, w jaki ono się dokonuje, w jaki funkcjonuje), nie tyle na Model, ile na pracę systemu. Trzeba by zatem odrzucić hermeneutyczny zamysł poszukiwania prawdy, jakiejś ukrytej w obrazie tajemnicy i dążyć raczej do odkrycia działania, poprzez które obraz się strukturuje — w ten sposób pracę lektury (określającej obraz) można by utożsamić z pracą pisania. W takim ujęciu miejsce krytyka czy pisarza mówiącego o malarstwie zajmuje — jak powiada Barthes — *gramatograf*, który pisze pisanie obrazu (OC, T. 3, s. 99).

Postulat Barthes'a polega na radykalnym odrzuceniu tzw. badań interdyscyplinarnych. Argumentacja tej propozycji opiera się na — moim zdaniem, nie do końca słusznym — przekonaniu, że nie można przykładać narzędzi językoznawstwa do obrazu, połączyć semiologii z historią sztuki.

„Chodzi o to — pisze Barthes — aby znieść dystans (cezurę), który instytucjonalnie dzieli obraz i tekst” (OC, T. 3, s. 99). Chodzi też o to, by odrzucić krytykę i estetykę, a w ich miejsce stworzyć uogólnioną „ergografię” — tekst jako praca, praca jako tekst. Obraz byłby zatem tekstem do przeczytania i napisania. Zaznaczmy przy tym, że formuła „obraz jako tekst” jest do pewnego stopnia umowna, konwencjonalna. W jaki sposób czytać taki tekst, jakim jest obraz w perspektywie „uogólnionej ergografii”, której stworzenia domaga się Barthes? Myślę, że przeczytanie i napisanie obrazu bez kontekstów, dostarczanych m.in. przez historię i krytykę sztuki, jest w niektórych wypadkach niepełne. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów. Jednak nie można od pisarza wymagać doskonałej orientacji w historii sztuki, pisarz nie jest do tego w żaden sposób zobligowany. Obraz jako tekst stanowi dlań często — jak to zobaczymy w analizach wybranych wierszy — rodzaj „wizualnego zaszczepienia”, z którego rodzą się i stopniowo wyłaniają sensy utworu literackiego.

Idąc dalej śladem poszukiwań Barthes’a, trzeba by też dokonać znaczącego przesunięcia badań w stronę semiotyki (a ściślej — semiologii), która byłaby rozbita na trzy zasadnicze pola.

Po pierwsze, lektura winna rozpoczynać się na poziomie informacji, jakie niesie z sobą tekst. Wówczas interesuje nas to, co tekst ma do zakomunikowania. W takim ujęciu intertekstualna lektura utworu odwołującego się do jakiegoś obrazu musiałaby podlegać podwójnej operacji — dekontekstualizacji i rekontekstualizacji. Dekontekstualizacja polegałaby na wyprowadzeniu obrazu z kontekstu utworu, który się do niego odwołuje, i umieszczeniu go w kontekście rodzimym (pomagają tu analizy i interpretacje obrazu dokonane przez historyków i krytyków sztuki). Zadaniem rekontekstualizacji zaś musiałoby być umieszczenie obrazu — wraz z całym zasobem danych, które mogą być, choć czasami nie są pomocne podczas interpretacji — w kontekście deszyfrowanego utworu.

Po drugie, interesuje nas intencjonalny sens symboliczny, a więc to, co autor chciał poprzez określoną symbolikę wypowiedzieć. Zatem poszukujemy w tym polu sensu, który nastawiony jest na adresata komunikatu, na podmiot lektury.

Po trzecie, poza semiotyką komunikacji i semiotyką analizującą znaczenia symboliczne istnieje jeszcze semiotyka, której przedmiotem jest trzeci, najbardziej złożony i jednocześnie najbardziej intrygujący sens; Barthes nazwałby go: „sens *obtus*”²¹.

Relacje pomiędzy obrazami i utworami literackimi trzeba by więc rozpatrywać przede wszystkim w świetle intertekstualności rozumianej jako wyznacznik każdego tekstu, wyznacznik, którego nie da się zredukować jedynie do kwestii źródeł i wpływów. To właśnie dlatego pojęcie dysseminacji (rozplenienia czy rozsiewania) uznaję za jedno z ważniejszych w meta-języku, który będę się starał wypracować. Dysseminacja — rozsiewanie — łączy się ściśle z kwestią intertekstualności, a tę chcę tutaj rozumieć w podwójnym sensie: z jednej strony za Gérardem Genette’em i przedstawioną przez niego w *Palimpsestach* typologią (powiedzmy, że chodzi o „strukturalistyczną” wersję tego pojęcia), z drugiej, zgodnie z takim wariantem intertekstualności, który wiąże się z nieświadomością i który został wypracowany przed Genette’em przez Julię Kristevą na bazie teorii Freuda²². Kwestie dotyczące powiązań pojęcia intertekstualności z koncep-

²¹ R. Barthes: *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographes de S.M. Eisenstein*. OC, T. 3, s. 485—506.

²² Problem ten omówiłem szerzej w pracy *Stereotypy intertekstualności*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa 2003, s. 67—82. Z niezwykle obszernej bibliografii dotyczącej problematyki intertekstualności wskazuję jedynie kilka ważniejszych z mojego punktu widzenia publikacji: „Poétique” 1976, n° 27 (*Intertextualités*); “New York Literary Forum” 1978, no. 2 (*Intertextuality: New Perspectives in Criticism*); M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4. Przedruk w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992, s. 185—212; „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, oraz „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4 (*O intertekstualności*); *Intertextuality*. Ed. H.F. Platt. Berlin 1991; H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. W: Idem: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. Warszawa 1989, s. 198—228; K. Kłosiński: „Mimesis” w *chłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice 1990; W. Bolecki: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991 (wyd. 2: 1998); *Miedzy tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2. Przedruk w: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 59—82; S. Balbus: *Miedzy stylami*. Kraków 1993.

cją Freuda ujawniają się najwyraźniej w rozwijającej koncepcję semanalizy *La révolution du langage poétique* [Rewolucja języka poetyckiego], a zwłaszcza w tym miejscu tego obszernego studium, gdzie Kristeva decyduje się na przekształcenie intertekstualności w „transpozycję”:

Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendue dans le sens banal de « critique des sources » d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théétique — de la positionalité énonciative et dénotative.

Termin *inter-tekstualność* oznacza transpozycję jednego (lub wielu) systemu (systemów) znaków w inny; ale skoro ten termin był nader często rozumiany w banalnym znaczeniu „krytyki źródeł” danego tekstu, preferujemy termin *transpozycja*, który podkreśla, że przejście od jednego systemu znaczącego do drugiego wymaga nowej artykulacji teptyczności — pozycyjności enuncjatywnej i denotatywnej.²³

Bezpośrednio po tym fragmencie, w którym dochodzi do przekształcenia pojęcia intertekstualności, następuje wywód na temat praktyk znaczących, a więc — w rozumieniu badaczki — także tekstów literackich. Jeśli zakłada się, że każda praktyka znacząca jest polem transpozycji różnych systemów znaczących (inter-tekstualnością), wówczas łatwiej zrozumieć, że nigdy nie mogą one być jedyne, niepowtarzalne, pełne i tożsame, ale zawsze są mnogie i rozbite. W tej sytuacji polisemia jawi się jako rezultat semiotycznej poliwalencji, przynależnej do różnych systemów semiotycznych. W dalszej części swoich rozważań Kristeva powołuje się na *Objaśnianie marzeń sennych* Freuda oraz jego dotyczący kondensacji i przesunięcia wywód w rozdziale *Względ na możliwość przedstawienia*. Autorka *Sémiotikè*... zwraca tu jednak uwagę nie tyle na same procesy kondensa-

²³ J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, s. 59—60.

cji i przesunięcia, ile na jeszcze jeden wspomniany przez Freuda typ owego przesunięcia, który ma podstawowe znaczenie w procesie marzenia sennego, „przejawia się za sprawą *zamiany językowego wyrazu* odnośnej myśli” i sprawia, że „jeden element zamienia swą *formę werbalną* na inną”²⁴. Wskazany typ przesunięcia dokonuje się w sposób następujący:

Jakaś myśl, której forma wyrazu pozostanie z pewnych powodów stała, będzie przy tym oddziaływać na możliwości wyrazu innej myśli w ten sposób, że poprowadzi proces ich podziału i doboru, być może nawet zrobi to już na samym wstępie, podobnie jak to się dzieje w trakcie pracy poety.²⁵

Opierając się na wywodzie Freuda, Kristeva określa transpozycję jako zdolność procesu znaczącego do przejścia od jednego systemu znaków do drugiego, do zamiany systemów, ich permutacji. Istotne jest to, że ów proces przejścia dokonuje się na bazie popędowej:

[...] la transposition y joue un rôle essentiel pour autant qu'elle suppose l'abandon d'un ancien système de signes, le passage par un intermédiaire pulsionnel commun aux deux systèmes et l'articulation du nouveau système avec sa nouvelle figurabilité.

[...] transpozycja odgrywa tu rolę istotną o tyle, że warunkuje opuszczenie dawnego systemu znaków, przejście przez popędowy łącznik wspólny obu systemom i artykulację nowego systemu wraz z jego nową zdadnością do przedstawienia.²⁶

W ten oto sposób zjawisko intertekstualności zostaje określone w odniesieniu do nieświadomości. Odtąd relacje intertekstualne przestają się ograniczać jedynie do kwestii źródeł czy wpływów, a tekst staje się polem aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji

²⁴ Por. S. Freud: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996, s. 292.

²⁵ Ibidem, s. 292 —293.

²⁶ J. Kristeva: *La Révolution...*, s. 60.

autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasem trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznie przytaczanymi cytatami.

Problematyka nieświadomego aspektu funkcjonowania intertekstualności ujawni się ze szczególną siłą w przypadku hypotypozy, którą omawiam szeroko w osobnym rozdziale tej rozprawy.

Interesują mnie przede wszystkim sposoby nawiązań do konkretnych dzieł sztuki oraz kwestia subtelnych i subiektywnych relacji znaczeniowych, wynikających z przywołania przez danego pisarza jakiegoś dzieła malarzkiego lub zbioru takich dzieł. Bez względu na wszelkie typologie, wszelkie teorie dotyczące korespondencji i powinowactwa sztuk liczy się przede wszystkim pojedynczy tekst wraz z jego referencją do obrazu lub obrazów. W oczywisty sposób kwestia referencyjności jest tu opisywalna w kategoriach typologicznych, ale też każdy utwór ma przecież jakąś cechę stanowiącą o jego niepowtarzalności, o jego pojedynczości w obrębie korpusu różnorodnych dzieł, w obrębie literatury — to aspekt, który zajmuje mnie najbardziej.

Owe — jak się wyraziłem — „subtelne i subiektywne relacje znaczeniowe” (podmiot patrzący / podmiot czytający / podmiot mówiący; postrzeganie / czytanie / pisanie) są nadzwyczaj złożone, wielopoziomowe i wieloaspektowe, dlatego też w ich opisie nie wystarczy posłużenie się schematami. Subtelność i subiektywność wynikają między innymi z faktu, że opisy obrazów czy też sposoby wykorzystania obrazów w poszczególnych tekstach nigdy nie są takie same, nigdy nie są schematyczne (z wyjątkiem takich przypadków, kiedy bezkrytycznie powiela się gotowe, raz już mające miejsce odczytania).

Proponowany przeze mnie projekt lektury wierszy i ich relacji do obrazów będzie dotyczył kilku współzależnych obszarów problemowych:

1. Relacje podmiotowe wynikające z powiązań pomiędzy obrazami i nawiązującymi do nich utworami literackimi.

2. Problem intertekstualności — w takim ujęciu, w jakim występuje w pracach Julii Kristevej, Rolanda Barthes’a oraz postulowanej przez Michaela Riffaterre’a koncepcji „semiotyki intertekstualnej”.

3. Zagadnienia semiotyki skoncentrowanej na „trzech sensach”, które zawierają się zarówno w obrazach, jak i w tekstach literackich, z uwzględnieniem niezwykle złożonej problematyki „trzeciego sensu”.

4. Problem reprezentacji i jej wybiórczego charakteru.

5. Problem interpretacji — poezja jako interpretacja sztuki.

Część analityczną niniejszej rozprawy otwiera rozdział poświęcony znanym i wielokrotnie już omawianym wierszom Juliana Przybosia, w których przedmiotem referencji jest paryska katedra Notre Dame. Oczywiście można by omówić w tym miejscu inny utwór, np. *Zaokienny neon*, odwołujący się do *Czerwonych dachów* Camille'a Pissarra, ale został on już w znakomity i wyczerpujący sposób odczytany przez Zdzisława Łapińskiego²⁷. Wybrałem taki wiersz Przybosia, w którym mamy do czynienia z ciekawym przejawem zjawiska ekfrastyczności. Autor *Notre-Dame* został tu wskazany celowo także z innej przyczyny — poezja Awangardy Krakowskiej ustanawia wszak tradycję kluczową dla tak rozległego zjawiska, jakim jest polska poezja współczesna, wprowadza tę poezję w szeroko pojętą nowoczesność. Poetyckie i teoretyczne dzieło samego Przybosia pozostaje przez całe lata w nierozdzielalnym związku z twórczością kolejnych pokoleń.

Problem samej ekfrazy został omówiony w osobnym rozdziale, podobnie jak oryginalne zjawisko hypotypozy. W tej części pracy starałem się wskazać sposób, w jaki funkcjonują te zjawiska w polskiej poezji współczesnej, ilustrując to wybranymi przykładami.

W rozdziale *Obraz jako interpretant*, nawiązując do semiotyki Charlesa Sandersa Peirce'a oraz intertekstualnych koncepcji Michaela Riffaterre'a, dokonuję swoistej reлектury wielokrotnie już omawianych przez krytykę „wierszy z Bruegłem”, tak częstych we współczesnej poezji. Tak ustawiona perspektywa lektury pozwala wskazać jeden z możliwych sposobów generowania znaczeń w tekstach poetyckich, ale też odsłonić w powszechnie znanych i wielokrotnie już odczytywanych dziełach ciekawe odcienie znaczeniowe.

Osobne miejsce wyznaczyłem Czesławowi Miłoszowi i jego „wierszom z obrazami”, zwłaszcza tym późnym, ułożonym w formie kilkuczęściowych poematów. W owych utworach charakterystyczne jest to, że podejmują one zagadnienia związane z reprezentacją i wyrażaniem.

²⁷ Z. Łapiński: *Julian Przybóś: „Zaokienny neon”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Sławiński. Kraków 1971, s. 336 — 341.

Ostatnia część pracy przynosi szczegółowe analizy tzw. trzeciego sensu, który w swoich pracach omawiał szeroko i wielokrotnie Roland Barthes. Opierając się na semiotyce „trzeciego sensu”, próbuję czytać wiersze Adama Zagajewskiego, szczególnie te, w których odnaleźć można referencje do obrazów Vermeera. Uważna lektura utworów (nie tylko poetyckich) autora *Jechać do Lwowa* prowadzi do zaskakujących wniosków analitycznych i interpretacyjnych.

UOBECNIANIE PRZEDMIOTU — *NOTRE-DAME* JULIANA PRZYBOSIA *

Chcę w tym miejscu powrócić do kilku wierszy Juliana Przybosia, które doczekały się już wielu obszernych komentarzy, toteż mówienie o nich po raz kolejny wydaje się szczególnie trudne¹, tym trudniejsze, że wcześniejsze interpretacje tych wierszy są niezwykle spójne, przekonujące i doskonale uargumentowane (może z małym wyjątkiem, kiedy jeden z krytyków mówi o ikoniczności *Notre-Dame* i robi to tak, jakby wiedział, że dzwonią, a nie wiedział, w której katedrze, dźwięk dzwonów zaś z całą pewnością nie dochodził do niego z Notre Dame). Nie mam zamiaru nawiązywać z autorami tych interpretacji jakichkolwiek polemik. Myślę raczej, że naturalną cechą poezji i literatury w ogóle jest to, że nigdy nie podlega ona całkowitemu wyczerpaniu i zawsze można coś nowego na jej temat powiedzieć. Wiersze katedralne mają jakąś magiczną siłę, która sprawia, że w trakcie

* Zmieniona wersja tekstu opublikowanego wcześniej w: *Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 289 — 304.

¹ Por. np. E. Balcerzan: *Wstęp*. W: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Wrocław 1989 [BN I, nr 266], s. CV—CIX; S. Barańczak: *Wzlot w przepaść*. W: Idem: *Pomyślane przepaście. Ośiem interpretacji*. Katowice 1995, s. 23— 51; A. Sandauer: *Polskie „carmen figuratum”*. W: Idem: *Pisma zebrane*. T. 4. Warszawa 1985, s. 61— 65; H. Zaworska: *Poeta — czyli „Nowe doznawanie świata”*. W: Eadem: *Sztuka podróżowania*. Kraków 1980, s. 155 —234; B. Zeler: *Wiersze katedralne Juliana Przybosia*. W: *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*. Red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz. Katowice 1983, s. 121—133.

lektury całości dzieła poetyckiego Przybosa zaznaczają się one w sposób szczególny.

Punktem wyjścia omówienia poezji Przybosa będzie znany wiersz *Notre-Dame* z tomu *Równanie serca*, który ukazał się nakładem Księgarni F. Hoesicka w 1938 roku. Ponieważ motyw paryskiej katedry Notre Dame jest rozproszony w całej poezji Przybosa, ujawnia się w różnych okresach jego aktywności pisarskiej, owego wiersza z 1937 roku nie da się, przynajmniej w perspektywie historycznej, która obejmuje dzieło, czytać w oderwaniu od innych tekstów, tym bardziej że owe teksty stanowią pewnego rodzaju *continuum* — to, co pierwotnie nie zostało wypowiedziane, wyrażone (co wynika nie tyle z braku możliwości ekspresyjnych, ile raczej z natury przedmiotu, którego cechą jest bezustanna zmienność, i z natury samego postrzegania), zostaje dopowiedziane lub wypowiedziane w inny sposób w wierszach późniejszych. Cały cykl wierszy katedralnych układa się jakby w „historię pewnej fascynacji”, a przedmiotem tej fascynacji jest dzieło sztuki architektonicznej. Przypomnijmy, że wiersze odnoszące się do tego samego przedmiotu ukazywały się w następującej kolejności: w 1956 roku powstał wiersz *Przed Notre-Dame po latach* (opublikowany w tomie *Narzędzie ze światła* z 1958 roku), w 1966 roku *Notre-Dame III* (włączony przez poetę do tomu *Kwiat nieznan*y z 1968 roku; rzymska cyfra III w tytule wskazuje na wyraźne pokrewieństwo między tym utworem a poprzedzającymi go tekstami), wreszcie w 1969 roku poeta napisał wiersz *Katedra jest biała* (zamieszczony w zbiorze *Utwory poetyckie* z 1971 roku). Oprócz wierszy o paryskiej Notre Dame spod pióra poety wyszło jeszcze wiele innych, których przedmiotem referencji są gotyckie katedry (np. *Katedra w Lozannie*, *Widzenie katedry w Chartres*, *Światło w katedrze*). Widać zatem, że wiersze o gotyckich katedrach układają się w niewielką antologię, a konieczność odczytywania każdego tekstu na tle cyklu wierszy katedralnych narzuca się interpretatorom jako swego rodzaju oczywistość. Tę antologię z wierszami katedralnymi można poszerzyć o parateksty zawarte w tomie *Zapiski bez daty*, np. *Katedra*, *Miejsce na Ziemi i w poemacie*, *Pamięć do poezji i pamięć do prozy*, *Abstrakcja a gotyk*, *Odczucie piękna*, *Piękno jako lek*. Już na podstawie samych tylko paratekstów można stworzyć siatkę wyznaczników pozwalających dokonać interpretacji całego cyklu

wierszy z katedrą Notre Dame, a potem próbować ją rozszerzyć także na inne utwory, w których występuje konkretne i bezpośrednie odniesienie do dzieła sztuki.

Pisząc o paryskich wierszach autora *Równania serca*, Jerzy Kwiatkowski zwrócił uwagę na jeden z ważniejszych aspektów obecnych nie tylko w tym cyklu, ale także niemal w całej twórczości poetyckiej Przybosa:

Czytając niektóre z tych wierszy, można by powiedzieć, że w Paryżu znalazł się nie konkretny człowiek, lecz sam jego wzrok.²

Kazimierz Wyka o uformowanych w tych wierszach układach obrazowych napisał następujące słowa:

Są one absolutnie widziane. Jeżeli patrzeć słusznie, bez nawyków poezji tradycyjnej czy wyobraźni kształconej na dawniejszym malarstwie, są to obrazy, które tylko w sposób nazwany przez poetę mogą być widziane. Ten jest szczybel najbardziej widziany i najdokładniej widziany obrazowania Przybosa.³

Podobnych uwag dostarczają także prace innych interpretatorów dzieła poetyckiego Juliana Przybosa. Gdy czyta się te wiersze przez pryzmat patrzenia i wskazywania, a także w świetle relacji: dzieło sztuki — tekst poetycki, przychodzą na myśl przede wszystkim inspirujące analizy dokonane przez Zdzisława Łapińskiego⁴. Jeżeli do tych cytatów i wskazówek

² J. Kwiatkowski: *Poezja Juliana Przybosa*. W: Idem: *O poetach polskich XX wieku*. Kraków 1995, s. 58.

³ K. Wyka: *Wola wymiernego kształtu*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1997, s. 225.

⁴ Z. Łapiński: „Ja piszę, ty malujesz”. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 205 — 211; Z. Łapiński: *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosa*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1978, s. 297 — 307; Z. Łapiński: „Świat cały — jakże go zmieścić w żrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa*). W: *Studia z teorii i historii poezji*. Red. M. Głowiński. Wrocław 1970. Inspirujące uwagi Łapińskiego znalazłem m.in. w zakończeniu jego tekstu „Ja

krytyków opracowanych na podstawie lektury poszczególnych tekstów poetyckich dodamy wypowiedzi samego poety:

Kamienna katedra Notre-Dame de Paris jest wysoka i wzniosła,
a stalowo-szkłany Empire State Building pionowo długi i wysoce płaski.

A przecież kamień ciąży i w spojrzeniu spada, a szkło nie tłoczy, nie
ogranicza, ale podnosi przestrzeń. Kto wzniesie — ze szkła? ze światła?
— bardziej wzniosłą od średniowiecznych katedr nieograniczoności,
świątynię człowieka przestrzeni, człowieka lotów kosmicznych?

Jakim narzędziem? Wzrokiem?

ZBD, s. 194—195⁵

Sądzę, że oprócz architektury greckiej doskonały przykład takiej
jedności widzenia osiągnięto w gotyku.

ZBD, s. 325

— wówczas można jednoznacznie stwierdzić, że tą poezją rządzi pewna
zasada. Otóż widzenie, spojrzenie, patrzenie trzeba by połączyć, jak myślę,
i stworzyć ciąg podstawowych reguł pisania i/lub czytania *Notre-Dame*
oraz pozostałych wierszy katedralnych. W tych wierszach wzrok i spojrze-
nie skierowane są na przedmiot, człowiek patrzy na przedmiot, dokonuje

piszę, ty malujesz”: „Malarstwo jest dla Przybosia czynnością poznawczą, próbą świadomości
wzrokowej; podobnie poezja, ma ona uobecnić bezpośrednie dane, wśród których probierczą
rolę pełnią spostrzeżenia. Ale uobecnić — to nie tylko dostarczyć wiedzy, to także zaprawić
w pewnej umiejętności i wreszcie uczynić z dzieła poetyckiego jedno z wcieleń naszego istnie-
nia — istnienia w środowisku słownym, które swoją energią, swym rytmem zmysłowo dozna-
wanym, odtwarza i porządkuje nasze istnienie w środowisku biofizycznym. Dlatego też w osta-
tecznym rachunku nie artysta, który rzutuje czasoprzestrzeń na dwuwymiarową płaszczyznę,
ale artysta ową przestrzeń organizujący — będzie dla Przybosia wzorem, gdy da jedną z naj-
trafniejszych swych autodefinicji. Definicja ta warta jest odrębnych rozważań. Tutaj można ją
tylko przytoczyć: »poeta przestrzeni — prearchitekt« (*Rzut pionowy*, 208)” (s. 211).

⁵ Cytaty z prac Juliana Przybosia podaję za następującymi wydaniem z oznacze-
niem skrótowym i numerami odpowiednich stron (w wydaniach dwutomowych wprowa-
dzam dodatkowo rzymską numerację oznaczającą kolejne tomy): SL — *Sytuacje liryczne...*;
LG — *Linia i gwar. Szkice*. T. 1—2. Kraków 1959; SP — *Sens poetycki*. T. 1—2. Kraków
1967; ZBD — *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.

się tu swoiste starcie z przedmiotem. W starciu tym nie chodzi o proste odtwarzanie przedmiotu, ale raczej o odtworzenie stanu emocjonalnego, w jakim znajduje się podmiot patrzący na ten przedmiot. Sprawa uobecniania tego przedmiotu w wierszu jest w wypadku Przybosia nadzwyczaj złożona. Z jednej strony wiąże się z postrzeganiem, widzeniem przedmiotu (w tym wypadku — dzieła sztuki architektonicznej), z drugiej zaś z uobecnieniem tego przedmiotu w utworze poetyckim, które — co spróbuję pokazać — ma ścisły związek z wypracowaną przez poetę koncepcją rytmu. Zaznaczam, że rytm jest tu oczywiście jednym z wielu elementów kształtujących poszczególne uobecnienia, ale stanowi też czynnik wierszotwórczy, leżący u podstaw wypowiedzi poetyckiej.

Wierszy katedralnych nie da się oddzielić od wcześniejszych reprezentacji gotyckich katedr dokonanych przez malarzy (Matisse'a, Rousseau, Moneta, o czym pisała szeroko Helena Zaworska — zob. przypis 1 na s. 29). Choć wiersze te mają mocno ograniczone pole zewnętrznych referencji tekstowych, to niejako istnieją w ich pamięci uprzednie reprezentacje arcydzieł gotyckiej sztuki katedralnej, tym bardziej że ich twórca był przecież szczególnie wyczulony na kwestie reprezentacji w sztuce. Sam Przyboś, jak wiemy, ze sceptycyzmem odnosił się do idei korespondencji sztuk, przynajmniej w tym sensie, w którym utwór poetycki, podobnie zresztą jak dzieła sztuki, winien nie tyle odtwarzać rzeczywistość, ile ją kreować. Jednak — patrząc na problem z innej strony — w kolejnych jego wierszach bezustannie przewijają się dzieła sztuki. Przypomnijmy, że tomy *Linia i gwar* oraz *Sens poetycki* wypełniają szkice na temat sztuk pięknych, np. *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego* (esej opublikowany wcześniej w postaci przedmowy do książki Strzemińskiego *Teoria widzenia* z 1958 roku), *Nieco o realizmie w malarstwie*. (*Nieco, a więc nie wszystko*), *Widzenie ruchu*, *Przestrzeń w malarstwie abstrakcyjnym* itd. Trzeba pamiętać także o tym, że koncepcje Strzemińskiego z zakresu teorii widzenia, jako wieloaspektowego ujęcia dziejów sztuki opisującego jej przemiany stylistyczne przez pryzmat praw percepcji wzrokowej, wywarły wpływ na kształtowanie się poetyki wierszy Przybosia już w okresie międzywojennym⁶.

⁶ Zob. B. Sienkiewicz: *Strzemiński, Przyboś i konstruktywizm*. „Pamiętnik Lite-

„Widzenia” katedry Notre Dame w każdym z wierszy katedralnych zasadniczo się od siebie różnią, przy czym różnice mają niewielki związek z twórczym rozwojem poety czy doskonaleniem warsztatu i środków wyrazu artystycznego. (Piszę o „widzeniu”, a nie postrzeganiu; to mocno nacechowane słowo ma oczywisty związek z *Teorią widzenia* Władysława Strzemińskiego). Przyboś w momencie pisania pierwszego wiersza cyklu był twórcą dojrzałym, ukształtowanym i w pełni świadomym uprawianego przez siebie rzemiosła. Efekt różnicujący poszczególne teksty tego cyklu opiera się na czymś zupełnie innym, ale do tej sprawy przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Pomiędzy utworami wchodzącymi w skład cyklu (a zwłaszcza *Notre-Dame*, *Przed Notre-Dame po latach* i *Notre-Dame III*) ustalona została przez samego poetę relacja intertekstualna, którą można by określić jako „intertekstualność autarkiczną”⁷, opartą na autoreferencji i transformacji przez autora jego tekstów. Ta odmiana intertekstualności wprowadza do wybranych wierszy Przybosia specyficzną ekonomię samowystarczalności — teksty te odnoszą się przede wszystkim do siebie samych, skupiają się na sobie i radykalnie zawężają pole referencji zewnętrznych. Do *Przed Notre-Dame po latach* wprowadzone zostały przez Przybosia fragmenty wcześniej napisanego przezeń utworu, poeta dokonał też charakterystycznej transformacji swojego tekstu — fragment *Notre-Dame* brzmi następująco: „Z miliona złożonych do modlitwy palców wzlatująca przestrzeń!” (SL, s. 91), a w *Przed Notre-Dame po latach* odnajdujemy wydobyte z pamięci i przekształcone słowa w takiej oto postaci: „Milion złożonych do modlitwy palców / rozplata się naraz / i przestrzeń ich wzlatuje w wyświeconą próżnię?” (SL, s. 217). W relacji intertekstualnej pomiędzy tymi dwoma tekstami istotne są zwłaszcza dwa dopełniające się wzajemnie miejsca. Po pierwsze, przekształcenia cytatu dokonał poeta w taki sposób, że obraz powstały w *Notre-Dame* został zakwestionowany, jego prawdziwość podana w wątpliwość. Dawny obraz uległ rozpadowi, a nowe widzenie domagało się odmiennego sposobu ponownego uobecnienia przedmiotu. Plac „dwadzieścia lat później” jest jak płyta nagrobna

racki” 1992, z. 4, s. 47— 66. Przedruk w: Eadem: *Między rewelacją i repetycją*. Poznań 1999, s. 45 — 80.

⁷ L. Dällenbach: *Intertexte et autotexte*. „Poétique” 1976, n° 27, s. 282 —296.

bez inskrypcji — to, co poprzednio zostało napisane, utraciło teraz swoją wagę. Po drugie, w *Przed Notre-Dame po latach* odnajdujemy słowa stanowiące wyraźną aluzję do Norwida i jednocześnie odnoszące się do pierwszego widzenia katedry: „co wtedy dojrzałem, odejrzałem teraz” (SL, s. 218). Słowo „odejrzałem” zostało w tekście wyróżnione i stanowi, jak zauważył Edward Balcerzan, „nawiązanie do Norwidowskiej koncepcji reinterpretacji znaczeniowej słowa poetyckiego”⁸. „Odejrzałem” rzeczywiście może oznaczać „jak gdyby cofnięcie czasu i czynności”, ale może też oznaczać zmianę, która dokonała się w postrzeganiu tego samego przedmiotu. Aktualnie widziany wygląd tego przedmiotu zaciera ten, który jest wobec niego uprzedni i który istniał w pamięci w postaci obrazu poetyckiego, teraz go jednak wymazano i pozostał po nim jedynie ślad. Wiersze katedralne układają się tym samym w serię obrazów, każdy obraz przesłania poprzedni w taki sposób, że widać jedynie kontur czy zarys minionego:

Patrzę — nie widzę, staram się przypomnieć:
Milion złożonych do modlitwy palców
rozplata się naraz
i przestrzeń ich wzlatuje w wyświeconą próżnię?
To tu rozpacz jest nowa,
a nadzieja stara?

SL, s. 217

W *Notre-Dame III* poeta po raz trzeci podejmuje próbę starcia z przedmiotem, co wyrażone jest wieloznacznymi słowami: „spróbuję [...] / dać znak, / spróbuję — [...] / być, znaczyć”, i dalej: „Spróbuję po raz trzeci” (SL, s. 337).

Z jednej strony relacja intertekstualna, której opis przedstawiłem, zdaje się układać w tekst o względności, jednorazowości i niepowtarzalności każdego widzenia i każdej reprezentacji (tym samym każdy wiersz odnoszący się do tego samego przedmiotu byłby jednorazowy i niepowtarzalny); potwierdza to drugi, przekształcony przez poetę autocytat: „Poróżniony ze sobą, z dawnym światem, który / (...jak przepaść odrzucona ostrołukiem w górę!...) / przerażał i zachwycał [...]” (SL, s. 217), oraz słowa: „I wiem /

⁸ Przypis E. Balcerzana (SL, s. 218).

tkliwie, / czegom siłą nie dociekl” (SL, s. 218). Z drugiej zaś strony owa relacja układa się w swoisty metatekst, który wprost określa reguły pisania utworu poetyckiego. W ten sposób cykl wierszy katedralnych przyjmuje postać autodefinicji twórczości poetyckiej — to poezja przestrzeni i ruchu, jej nadrzędnymi cechami są zmienność i stałe transformacje:

Czynnikiem istotnym mojej poezji jest poczucie przestrzeni.

[...] Moja dal jest inna: to przestrzeń dynamiczna. Nie istnieje raz na zawsze jednaka, zmienia się i kształtuje w miarę coraz to innego jej doświadczania, przestrzeń—ruch, zmienna i względna, zależna od spraw, które ją w wierszu wywołują, przemieniają, rozsnuwają i zwijają, eksplodują w jej wielorakość lub zacieśniają się w zwartość pocisku.

ZBD, s. 92—93

Jak wcześniej zaznaczyłem, czytając wiersze Przybosia, trudno nie zwrócić uwagi na *Notre-Dame* i pozostałe wiersze katedralne. Z wierszy tych rzeczywiście emanuje jakaś nadzwyczajna siła przyciągająca, koncentrująca uwagę czytelnika. Stawiam pytanie, dlaczego się tak dzieje, i próbuję znaleźć na to pytanie odpowiedź. Częściowe rozwiązanie podsuwa Edward Balcerzan, objaśniając, że dla Przybosia katedra gotycka

jest wypowiedzią obrzmiałą od znaczeń, „polyonimiczną” niby wymarzony wiersz awangardowy; jest sztuką zmienną i nieśmiertelną, zbudowaną z kamieni i ludzi, z antynomii „nadziei, rozpaczy”.⁹

Katedra jest jak „wymarzony wiersz awangardowy” — to prawda. Każdy z wierszy katedralnych stanowi nie tyle próbę odtworzenia czy imitacji przedmiotu, ile skupienia uwagi na sobie samym. Dzieło sztuki architektonicznej funkcjonuje tu jako element kierujący uwagę czytelnika na sam tekst literacki. Potwierdzają to wpisane w poszczególne wiersze elementy odnoszące się do aktu twórczego oraz elementy będące znakami metatekstowymi. Do cytowanych już poprzednio fragmentów dodajmy w tym miejscu i te:

⁹ E. Balcerzan: *Wstęp...*, s. CVI.

Chcę zanurzyć się w mowie — moim zdrowiu lepszym,
w jej tętno ze serc wielu bijące wsłuchany.

[...]

I to jest cała w iskrach ta moja robota:
nienazwaną zaczynać
wzniosłość,
zamilczaną ustami, wyznaną oczyma?

[...]

Piękno, które wyrabiam tu, dalej przeniosę
w słowie ponaddzwiękowym — oui dire — z nasłuchem.
Piękno przelotnie leczy.

Katedra jest biała, SL, s. 348—349

Wiersze z katedrami, podobnie jak wiele innych utworów poetyckich Przybosia, zbliżają się do problematyki związanej z kwestią reprezentacji, a zwłaszcza z tą kategorią poszukiwań teoretycznych, którą jest ekfraz. Podkreślam w tym miejscu fakt, że nie uznaję wierszy katedralnych za ewidentny przykład ekfrazy (jeśli chodzi o ścisłość, to raczej przykład „anaekfrazy”), chcę raczej zwrócić uwagę na to, że wiersze te podejmują po części problematykę właściwą ekfrastyczności.

Zacznijmy od krótkiego objaśnienia samego terminu „ekfraz” i sposobów jego funkcjonowania w języku teoretycznym. *Słownik terminów literackich* podaje następującą definicję tego pojęcia:

Ekfraz a (< gr. *ékphrasis* = dokładny opis) — utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli, np. *Oda do urny greckiej* J. Keatsa.¹⁰

Definicja zdaje się nawiązywać do myśli Leo Spitzera, który tak mówił o *Odzie do urny greckiej* Johna Keatsa:

¹⁰ J. Sławiński: [hasło:] *Ekfraz*. W: M. Głowiński i in.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1998, s. 122.

It is first of all a description of an urn — that is it belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the *ekphrasis*, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, „une transposition d’art”, the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d’art* („ut pictura poesis”).

Jest ona [*Oda do urny greckiej* — A.D.] przede wszystkim opisem urny — co oznacza, że przynależy do gatunku znanego w literaturze Zachodu od Homera i Teokryta do parnasistów i Rilkego jako *ekphrasis*, czyli poetycki opis dzieła sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej, który zakłada, mówiąc słowami Théophile’a Gautiera, „une transposition d’art”, a więc odtworzenie — za pośrednictwem słów — postrzegalnych zmysłowo *objets d’art* („ut pictura poesis”).¹¹

W świetle przedstawionej definicji wyjaśnienie terminu wymaga rozwinięcia i szczegółowego dookreślenia, ponieważ, jak to często bywa z pojęciami, współczesne rozumienie ekfrazy różni się zasadniczo od tego, które całe lata funkcjonowało w tradycji literackiej i teoretycznej.

Dla współczesnych teoretyków literatury ekfrazą jest werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej¹². Sformułowana w ten sposób definicja pozwala wyeliminować takie kategorie opisu relacji pomiędzy tekstem i dziełem sztuki, którymi są obrazowość czy ikoniczność, dotyczące przede wszystkim przedstawiania przedmiotów naturalnych oraz artefaktów. Obrazowość generuje w języku efekty podobne do tych wywołujących obrazy, tzn. świat jest przedstawiany za pomocą technik obrazowych, ale pisarz nie reprezentuje dzieł sztuki. Utwór obrazowy może być na przykład związany ze stylem danego artysty. Ikoniczność natomiast opiera się na dostrzegalnym podobieństwie pomiędzy układem słów na stronicy

¹¹ L. Spitzer: *The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar*. In: *Essays on English and American Literature*. Ed. A. Hatcher. Princeton 1962, s. 72 — 73.

¹² Zob. J.A.W. Heffernan: *Ekphrasis and Representation*. “New Literary History” 1991, vol. 22, no. 2, s. 297 — 316, oraz W.J.T. Mitchell: *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago 1994.

i ich znaczeniem (np. *shaped verses* George'a Herberta *Ołtarz* i *Skrzydła wielkanocne*, kaligrama Guillaume'a Apollinaire'a). Ikoniczność, podobnie jak obrazowość, pociąga za sobą relację do reprezentacji graficznej. Jednak literatura ikoniczna nie ma na celu reprezentacji obrazów, naśladuje raczej ich kształty po to, aby reprezentować przedmioty naturalne. Ekfrazą oczywiście nie wyklucza ikoniczności i obrazowości, może bowiem korzystać z technik obrazowych, aby reprezentować jakieś dzieło sztuki, i może być wydrukowana w kształcie przedmiotu, który jest w niej reprezentowany za pomocą słów.

Kwestia ikoniczności *Notre-Dame* została już raz na zawsze, jak myślę, zamknięta przez Bogdana Zelera i Stanisława Barańczaka, którzy podważyli sugerowaną przez jednego z krytyków możliwość uznania tego wiersza za przykład *carmen figuratum*.

Nie ma powodu, aby w tym miejscu nadmiernie rozciągać teoretyczne wywody na temat samego pojęcia ekfrazy, tym bardziej że ta problematyka zostanie szerzej rozwinięta w innym rozdziale. Trzeba raczej zapytać, co nam daje przywołanie takiego kontekstu interpretacyjnego cyklu wspomnianych wierszy.

Jako reprezentacja reprezentacji ekfrazą wiąże się z wytworzeniem pewnego dystansu, z aktem teoretycznym (poprzez kontemplację), z auto-refleksyjnym charakterem sztuki, która ukazuje inną sztukę.

Ekfrazą, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie opiera się na samym tylko naśladownictwie czy odzwierciedlaniu jakiegoś przedmiotu za pomocą słowa. Referencja do jakiegoś dzieła sztuki — w tym wypadku do katedry Notre Dame — prowadzi do powstania autonomicznego dzieła poetyckiego, w którym odciska się ślad autora oraz charakterystyczne cechy jego języka poetyckiego.

Z refleksji teoretycznej na temat ekfrazy wyłania się niezwykle interesujący paradoks, na który zwrócił uwagę Michał Paweł Markowski:

Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczystości znaków językowych [...], ale też nie powstałaby, gdyby nie świadomość ich nieprzezroczystości, umożliwiająca pisanie. Na tym paradok-

się opiera się znaczenie *ekphrasis* (ale też wszelkiej reprezentacji) dla rozważań teoretycznych: z jednej strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu (ukazanie przedmiotu opisu), z drugiej zaś robi wszystko, by na plan pierwszy wysunąć sposób jego prezentacji (narrację lub opis).¹³

Zatem ekfrazą z jednej strony stara się ukazać przedmiot, reprezentować go (a więc ponownie uobecnić), z drugiej zaś na plan pierwszy wysuwa właśnie sposób jego prezentacji, niejako zacierając, przesuwając na dalszy plan sam przedmiot. Mówiąc o *Notre-Dame* i pozostałych wierszach katedralnych, chciałbym położyć nacisk zwłaszcza na ten ich aspekt, w każdym z nich bowiem dzieje się tak, że katedra — sam przedmiot reprezentacji — staje się mniej ważna od sposobu, w jaki poeta próbuje ją reprezentować, mniej ważna od samego tekstu poetyckiego. Istotny natomiast jest tu sam fakt widzenia przedmiotu, to, jak widzi go poeta, a przede wszystkim, jak usiłuje go uobecnić.

W tych wierszach ponowne uobecnianie przedmiotu, jak podpowiada Barbara Sienkiewicz, opiera się na realizmie fizjologicznym, który wiąże z sobą podmiotowy i przedmiotowy aspekt widzenia, a uobecniając przedmiot, utrwała „wzruszenie liryczne” (to słowa Przybosia), więc „doznanie, stan podmiotowy i jednocześnie biologiczny rytm tego doznania”¹⁴. Dla Przybosia prawdziwy wiersz liryczny powstaje wtedy, gdy poeta jest „głęboko poruszony”; może o tym decydować jakiś bezpośrednio doznawany afekt, jakieś nie dające się bliżej określić wzruszenie, które „domaga się swojej pełni”, lub też wzruszenie czysto estetyczne, wynikające z „kontemplacji słów” (LG II, s. 235). Warto w tym miejscu sięgnąć do jednego z paratekstów poezji Przybosia (odnoszącego się zresztą do ostatniego utworu cyklu katedralnego *Katedra jest biała*), gdzie poeta przybliży reguły uobecniania przedmiotów w wierszu:

Mój wiersz to nie notatka reportera widzącego fotograficznie ani nawet szkic impresjonisty; przestrzeń w nim to nie rozdygotana złuda powietrzna, nie wiadomo gdzie zaczęta ani gdzie się kończąca.

¹³ M.P. Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartejusza*. Gdańsk 1999, s. 13.

¹⁴ Por. B. Sienkiewicz: *Strzeмиński, Przybóś i konstruktywizm...*, s. 59.

To przestrzeń wyobraźniowa. Ma ona swoją — nie powiem — stałą, ale ustalającą się strukturę, ustalającą się, bo z każdym nowym wierszem rozszerzającą się i wiążącą na nowo we wzorzec narzucający widzenie. Ten wzorzec sprawia, że poeta zauważa tylko to, co będzie z oglądanego miejsca miejscem w poemacie. Wahałbym się powiedzieć: nieświadomie (bo właśnie usiłuję to sobie w tej chwili uświadomić), raczej: nadświadomie (co więc nie znaczy: świadomie) poeta nakłada na widziany pejzaż, jak kartograf, siatkę innej geografii, geografii poematu, którym ma stać się oglądane miejsce. Nadświadomie, bo z pewnością ów poszerzający się układ widzenia poetyckiego to wytwór pracy wyobraźni włożonej we wszystkie przedtem napisane wiersze.

Tak więc miejsce na Ziemi, przeniesione do poematu, nigdy już nie wróci, kiedy autor znajdzie się na nim, do swojego surowo-fotograficznego czy migawkowego wyglądu.

ZBD, s. 303—304

Napisałem: „przybliża reguły uobecniania przedmiotów w wierszu”, a to dlatego, że nie da się owych reguł po prostu ułożyć w jakieś ustruktrowane schematy, w gotowe definicje, które jednoznacznie rozwiązywałyby problem. Sam Przybóś pisał:

Nie ma zasady tworzenia obrazów poetyckich, jest tylko prawda doznania. Ona jest życiem obrazu, ona czyni go jedynym i niepowtarzalnym.

ZBD, s. 24

Myślę, że metatekstowy i autorefleksyjny charakter wierszy katedralnych pozwala wyabstrahować z nich coś, co musi zaistnieć, zanim jeszcze powstanie wiersz. To coś nazwałbym „układem prearchitektonicznym wiersza”, opierającym się na rytmie. Wydaje się, że jednym z najważniejszych czynników kształtujących obrazy Przybosia jest właśnie rytm¹⁵, rozmieszcza się on i oddziałuje podobnie jak temat w opowiadaniu — na wszystkich poziomach wypowiedzi. Sięgnijmy ponownie do paratekstów poety, tym razem do tych, z których wyłania się już nie tyle próba określenia zja-

¹⁵ Problem rytmu poddał gruntownej analizie Janusz Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 134, *passim*.

wiska rytmu, ile leżąca u podstaw każdego wiersza swoista filozofia rytmu. Nie jest dziełem przypadku, że wypowiedź na temat rytmu znajdujemy w szkicu opatrzonym znamienym tytułem *Narodziny wiersza*:

Rytm jest dla mnie bardzo ważną sprawą. Nie potrafię napisać wiersza dopóki on we mnie nie gra, tj. dopóki nie czuję w sobie jego rytmu. Jest to dla mnie przeżycie bardzo silne, rytm nie tylko słyszę przedtem, nim popłynie jak prąd przez zdania, ale odczuwam go jakby w napięciu mięśni, w zwarcu szczęk. Może też dlatego nie znośzę rytmów monotonnych, równosylabicznych, tradycyjnej usypiającej kołysanki. Dążę do tego, ażeby frazy rytmiczne, tj. poszczególne linijki wierszowe były na ogół różne, ale aby całość utworu posiadała pewien wspólny prąd rytmiczny. Jestem przekonany, że każde przeżycie poetyckie objawia się w odmiennym, sobie tylko właściwym rytmie. I właśnie idzie mi nie o co innego, jak tylko o to, żeby uchwycić ten rytm dla każdego poszczególnego utworu jedyny i niepowtarzalny.

A teraz sprawa rymu, która u mnie łączy się ściśle z odczuciem rytmu. Jak nie znośę wierszy monotonna rytmicznych, tak nie lubię rymów bezpośrednio o siebie uderzających i używam ich bardzo rzadko. Idzie mi o to, aby cały utwór był oplątany współbrzmieniami nie narzucającymi się, odległymi. Aby jednak ucho słuchacza pobudzić do chwytania tych lekkich współbrzmień, od czasu do czasu kładę rymy bliższe sobie. Ze współbrzmień przedkładałam jednak asonanse nad rymy, bo możliwości rymów są prawie wyczerpane. I jeszcze jedno: z tego dążenia do oplątania całego wiersza siatką współbrzmień, płynie u mnie naturalna chęć do rymów i asonansów wewnętrznych, ukrytych wewnątrz linii wierszowej.

LG II, s. 298—299

W krótkim szkicu *O wersologii* (LG II, s. 232 —234) znajdujemy niezwykle cenną wskazówkę dotyczącą sposobu pojmowania przez Przybosa pojęcia rytmu. Poeta wychodzi od takiego stwierdzenia:

A dla wersologów obojętna jest zawartość poetycka wierszowanej mowy. Ich pasjonuje nie ciało i krew i nie skóra nawet, lecz naskórek wiersza.

LG II, s. 232

— a później posługuje się przykładem trzynastozgłoskowca z *Pana Tadeusza* i tego samego modelu metrycznego zastosowanego w kontynuacji utworu Mickiewicza napisanej przez Słowackiego. Porównanie obydwu tekstów prowadzi, zdaniem Przybosa, do następujących wniosków:

Okaże się, że są to dwa rodzaje wiersza — w istocie różne. [...] Okaże się wtedy, że ci dwaj wielcy mieli rytm nie w palcach wystukujących sylaby, lecz w czym? — we krwi, w zmyśle ruchowo-mięśniowym, czy w synestezyjnej wrażliwości ruchowo-słuchowej? A rym słyszeli nie na końcu niektórych, ale na całej długości wszystkich słów w utworze. Badanie wersologiczne bez badań eufonii, fonologii, stylu itd., itd., bez badania całości dzieła nie mają sensu, są smutną zabawą pedantów.

LG II, s. 233

W szkicu *Jeszcze o rymie* zapisał poeta takie słowa:

Ja — rymuję. Ja zdźwięczniam. [...]

Mój słuch poetycki — tak go sobie po latach rymowania wyrobiłem — obejmuje nie dwa czy cztery wersy w wierszu, ale wszystkie wersy. Słyszę równocześnie wszystkie współdźwięczności w utworze. [...] Słyszę nie tylko te będące rymami pełnymi [...], ale wszelakie zbliżenia dźwiękowe, rymoidy, asonanse, konsonanse, aliteracje itp. [...]

Byli poeci, którzy najpierw słyszeli wszystkie rymy w sonecie, jaki zamierzali napisać (albo te rymy przedtem sobie ustalali na piśmie, w żywą mowę wcale się nie wsłuchując) — ja słyszę, ja muszę przedtem usłyszeć zasadniczy rytm całości wiersza; bez tego jedynego dla każdego utworu lirycznego prądu niosącego energię liryczną nie mogę zacząć układania wiersza. Nie słyszę naprzód wszystkich rymów i nie staram się ich słyszeć, wiem, że przyniosą mi je same słowa. Jeśli te słowa będą konieczne, to także rym z nimi związany nie będzie przypadkowy, to znaczy będzie znaczył, będzie potwierdzał i wzmacniał sens poetycki słów, wersów i całego utworu.

ZBD, s. 294—295

Dodajmy do tych wypowiedzi i tę odnoszącą się do recytacji utworów poetyckich:

Poezja jest mową człowieka tak wzruszonego, że opanowawszy swoje wzruszenie słowem, potrafi wzmóc je o przyjemność, jaką niesie wiązanie słów. Utwór poetycki niesie zawsze dwa ładunki uczuciowe: wzruszenie, które jest przeżyciem „życiowym” poety (to, co stanowi jego zawartość treściową), i uczucie radości estetycznej. Tę radość wywołuje uzmysłowienie sobie sposobów, jakimi wyrażono uczucie. Przyjemność, jaką darzy forma wiersza, towarzyszy wyrażeniu jakichkolwiek, a więc i negatywnych uczuć. Dlatego to wiersz o treści nawet najsmutniejszej daje radość, krzepi. [...]

Nie po to dobiera poeta rymy, by je recytator zacierał i czynił niesłyszalnymi, nie po to biegnie — jak dreszcz — przez organizm poematu rytm, żeby go zatracić w mówieniu. [...]

Odpowiadając na imperatyw zwartości utworu — recytator winien być precyzyjny, rzeczowy, winien ujawnić urodę zdań-wizyj, winien wydobyć z każdego utworu właściwy utworowi jedyny rytm, asonanse i współdźwięczności winny brzmieć tak wyraziście, jak tego życzył sobie poeta.

LG II, s. 257, 259, 261

Z cytowanych paratekstów da się wyczytać kilka istotnych informacji dotyczących zasad konstrukcyjnych poezji Przybosia i jednocześnie ustalić na tej podstawie niektóre reguły czytania owych paratekstów. W perspektywie tak zarysowanej problematyki rytmu rzeczą oczywistą staje się, że tradycyjna lektura linearna mogłaby mocno wypaczać potencjał znaczeniowy, jaki niosą z sobą te wiersze. Utwory Przybosia domagają się raczej lektury transwersalnej, translinearnej, w której współbrzmienia głoskowe i powstające dzięki nim asocjacje dźwiękowe tworzą dodatkowe — można by rzec: wtórne — napięcia znaczeniowe. Wsłuchując się uważnie w opartą między innymi na odbiciach pomiędzy głoskami lub seriami głosek sieć relacji rytmicznych *Notre-Dame*, można wyodrębnić w tym wierszu pewien charakterystyczny pogłos, emanujący zeń efekt, który — z braku lepszego określenia — nazwałbym „efektem polifonii”. W układach głoskowych wiersz zdaje się powtarzać sam siebie, dublować własną wypowiedź i uzupełniać ją dodatkową wartością znaczenia. Dokonuje się to najczęściej poprzez grupy wyrazowe ułożone linearnie (ale nawet wtedy wyrazy

łączone za pomocą spółbrzmień są od siebie oddzielone co najmniej jednym lub dwoma innymi wyrazami) lub nielinearnie (najczęściej w układach dwójkowych lub trójkowych), np. „milion” — „modlitwy”, „palców” — „wzlatująca”, „przestrzeń” — „wnętrze” — „przerażenie”, „przestrzeń” — „deszczem”, „mury” — „odrabianych” — „zmartwychwstają”, „nagiął” — „i ogarął”, „ostrołuku” — „trafić”, „kluczu” — „sklepienia”, „stoczy” — „szczytu”. Spółbrzmienia nie tylko dodatkowo wzmacniają, podkreślają semantykę poszczególnych fragmentów wypowiedzi, ale też sprawiają, że powstający w wierszu obraz (uobecnienie przedmiotu — w tym wypadku katedry) jest dynamiczny, ruchomy, wielowymiarowy. Taką właśnie rolę odgrywa rytm w *Notre-Dame*.

W odniesieniu do przytoczonych określeń rytmu przez samego poetę fonetyczne układy wiersza sprawiają, że zawiera on dwa zależne od siebie i wzajemnie dopełniające się tryby znaczenia. Pierwszy z nich opiera się na znaczeniach poszczególnych słów wiązanych w linearne układy składowe, a drugi, zbudowany na translinearnej sieci relacji fonetycznych, jest związany bezpośrednio z ciałem zaangażowanym w pisanie — to właśnie w tym trybie znaczenia najsilniej ujawniają się stany emocjonalne podmiotu mówiącego.

Zwróćmy uwagę na występujące w cytowanych paratekstach słowa: „krew”, „ruch”, „mięśnie”, „słuch”, „organizm poematu”, „zmysł ruchowo-mięśniowy”, „wrażliwość ruchowo-słuchowa” i „przyjemność”. Na co wskazują te słowa? Na ciało zaangażowane w akt pisanie każdego wiersza, ciało za każdym razem inaczej zaangażowane w akt twórczy. Każdy akt twórczy, każde uobecnienie tego samego przedmiotu jest jedyne i niepowtarzalne za sprawą rytmu, który w życiu twórcy podlega rozmaitym napięciom i modulacjom, bezustannej zmienności. To właśnie jeden z ważniejszych elementów różnicujących poszczególne wiersze cyklu katedralnego — przedmiot za każdym razem jest widziany inaczej, a podmiot mówiący za każdym razem doświadcza innego rytmu i ten rytm przenosi do wiersza.

Powiązany z cielesnością rytm wiersza funkcjonuje, jak powiedzieliśmy, na wszystkich poziomach wypowiedzi: prozodycznym, leksykalnym i syntaktycznym, wytwarzając wtórny sposób znaczenia tekstu poetyckiego,

który można by określić jako *signifiance*, a więc „znaczącość”¹⁶ wiersza obejmującą działania w obrębie elementów znaczących (*signifiants*), które nie odnoszą się do elementu znaczonego (*signifié*). Przyboś odkrył to zjawisko na własny sposób i powiązał je z rytmem. Czy nie o tym właśnie mówi wprost fragment ostatniego utworu z cyklu wierszy katedralnych? Posłuchajmy uważnie rytmu słów wiersza *Katedra jest biała*:

...do tego miejsca ciemnego ze słychu,
a tak — nad wyraz — jasnego z widzenia
(jakby na nim rosło
szare z nazwy po cichu, a różowe z kwiatów
to imię polne róży:
szepszyna)
do Quai de l'Archevêché.
Ici.

SL, s. 348

Dźwięki składające się na francuskie słowo „Archevêché” ewokują tu — poprzez *signifiants* — polskie słowo „szepszyna”. Można by dodatkowo potwierdzić to spostrzeżenie słowami Przybosia z eseju *O słuchu poetyckim*:

Dźwięki pewnych słów wywołują asocjacje niezależne od ich znaczenia. Zdarzyć się może, że w odczuciu poety dźwięk słowa przeczy jego

¹⁶ Zob. K. Kłosiński: *Roland Barthes. Le Plaisir du texte*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzysma, H. Floryńskiej-Lalewicz. T. 5. Warszawa 1997, s. 50; zob. też K. Kłosiński: *Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2. Aleksander Milecki, przekładając *Teorię tekstu* Barthes’a, oddał znaczenie tego pojęcia za pomocą neologizmu „sensoproduktywność”, które nie oddaje jednak w pełni jego wartości semantycznej, a przede wszystkim oryginału *signifiance*. R. Barthes: *Teoria tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992.

W świetle moich uwag bardzo ważny staje się niedawno opublikowany artykuł Zdzisława Łapińskiego „Psychosomatyczne są moje wiersze”. (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*). „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 9 —17. Pierwotna wersja tego tekstu ukazała się w roku 1989 w języku angielskim.

treści. Tę wrażliwość na dźwiękowy walor słowa traci się już w dzieciństwie, ale zjawia się ona, gdy słuchamy słów obcego języka.

LG II, s. 275

— i jeszcze przytoczyć esej opatrzonej litewskim tytułem *Lakszingala niagali ne cziulbeti* o „klaskaniu słowika” — za sprawą *signifiants* wypowiedzi w każdym z języków niosą z sobą odmienne wartości i skojarzenia znaczeniowe.

Gdybym więc zasugerował, że lekturę wierszy Przybosia można przeprowadzić na dwóch różnych poziomach, tj. na poziomie fenotekstu i na poziomie genotekstu¹⁷, sam poeta raczej nie miałby nic przeciwko temu. Fenotekst stanowi fenomenologiczną powierzchnię wypowiedzi, pewne zjawisko językowe i obejmuje konwencje, prawa gatunków, idiolekt pisarza, jego styl, jednym słowem: wszystko to, co służy komunikacji, przedstawianiu, wyrażaniu, co tworzy sieć wartości kulturowych. Drugi — genotekst — związany jest z funkcjonowaniem *signifiant* — jednostką znaczenia, której nie można zredukować do sensu i sprowadzić do znaku; tym samym genotekstu nie da się sprowadzić do przekazu czy wyrażania, jest tu nieekspresywny o tyle, że nie stanowi „wrażu” czegoś innego, liczy się tu przede wszystkim przyjemność, jakiej dostarczają *signifiants*. Z genotekstem wiąże się pojęcie „znaczącości”, czyli aktywności znaczącej genotekstu. Jest ona ukryta pod znaczeniem oraz uprzednia względem komunikacji i sensu. Sam proces znaczącości to proces podmiotu, właśnie on stanowi o niepowtarzalności każdej wypowiedzi poetyckiej.

Poezji Przybosia nie da się zamknąć w przestrzeni konwencji i kodów, myślę, że warto ją uzupełnić o znaczącość, która pod układem linearnym wiersza wskazuje układ poprzeczny; właśnie dzięki niemu można usłyszeć wtórny tekst pochodzący z porządku przyjemności, o której mówi sam poeta. Przyjemność ma tu podwójne znaczenie, bo odnosi się nie tylko do czynności pisania, ale także do czytania, w przypadku tych wierszy polegającego na dekonstruowaniu i rekonstruowaniu tekstu poetyckiego, na jego ponownym napisaniu, próbie — za pomocą mikroanalizy — odtworzenia najsubtelniejszych odcieni sposobów znaczenia tekstu poetyckiego.

¹⁷ Pojęcia zaczerpnięte z prac Julii Kristevej, np. J. Kristeva: *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974.

EKFRAZA I HYPOTYPOZA

EKFRAZA

Pochodzenie ekfrazy (gr. *ekphrasis*) wiąże się ściśle z retoryką i z formami epideiktycznymi¹. Punkt wyjścia stanowi tu *Retoryka* Arystotelesa i pojęcie *evidentia* opracowywane i omawiane później przez takich autorów, jak Longin, Cyцерon i Kwintylian. Dla tych ostatnich funkcją *evidentia* było unaocznienie faktów, wywołanie w słuchaczu żywych emocji. Pojęcie *ekphrasis* zostało powiązane z opisem w I wieku n.e. przez aleksandryjskiego retora Aeliusa Teona, wyprowadzano je wówczas od czasownika *ekphraso*, czyli ‘pokazywać coś szczegółowo’. To właśnie Teon zwrócił uwagę na słynny opis tarczy Achillesa w *Iliadzie* Homera, zapoczątkował tym samym bogatą tradycję opisu.

Znaczenie ‘opisywać’ przyłgnęło do czasownika *ekphraso* w II wieku n.e. — to Hermogenes uznawał za *ekphrasis* taką wypowiedź, która sprawia, że widzimy rzeczy szczegółowo, że stają się one żywe (*enarges* — ‘być widzialnym’). Hermogenesowi chodziło o kwestię zasadniczą — uczynienie przedmiotów postrzegalnymi zmysłowo, przemienienie słuchaczy lub czytelników w widzów.

Philippe Hamon w rozprawie poświęconej opisowi charakteryzuje antyczną ekfrazę w następujący sposób:

¹ Omawiając retoryczne korzenie *ekphrasis*, odwołuję się do opracowania, którego dokonał J.-M. Adam: *La description*. Paris 1993, s. 26 — 31.

Certes, dans l'Antiquité, il semble que la description (*ekphrasis*, *descriptio*) fasse principalement partie du genre épédictique qui réclame en effet la description systématique, surtout sous forme d'éloge, de certaines personnes, lieux, moments de l'année, monuments ou objets socialement privilégiés. La description, dans ses origines, aurait donc partie liée avec l'Institution, et tiendrait toujours de la louange, du remerciement, de l'action de grace.

Opis (*ekphrasis*, *descriptio*) w antyku stanowił, jak się wydaje, część gatunku epideiktycznego, który domaga się opisu systematycznego, zwłaszcza w postaci pochwały pewnych osób lub miejsc, dorocznych wydarzeń, pomników lub uprzywilejowanych społecznie przedmiotów. Opis u swych źródeł był zatem powiązany z Instytucją i opierał się zawsze na pochwie, podziękowaniu, akcie wdzięczności.²

Ekfrazja zrodziła się w okresie drugiej sofistyki, tzn. w chwili, kiedy filozofia zaczęła podkreślać siłę słowa, które dzięki retoryce stało się niezwykle groźną bronią³. Wtedy też zaczęła się ostra rywalizacja pomiędzy artystami i pisarzami, a słowo pisane miało przewyższać i malować lepiej niż samo malarstwo. Z perspektywy współczesności spory te są nawet nie tyle nieuzasadnione, ile po prostu rzadko obecne w tekstach literackich.

Do teorii literatury *ekphrasis* przeniknęła z retoryki, w której oznaczała, jak już wspominałem, opis dzieła sztuki — jest to figura makrostrukturalna drugiego poziomu, miejsce⁴. Zasadnicze zmiany w funkcjonowaniu tego pojęcia zaczęły się wraz z nastaniem amerykańskiej Nowej Krytyki, natomiast lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia przyniosły dalsze przeobrażenia funkcjonalne pojęcia *ekphrasis*, które stało się jednym z ważniejszych problemów teoretycznych reprezentacji w dziełach literackich. Problem jest o tyle interesujący, że odnosi się do

² P. Hamon: *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris 1981, s. 10.

³ S. Bertho: *Les anciennes et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust*. „Revue de Littérature Comparée” 1998, n° 1, s. 57.

⁴ Zob. np. M. Aquien, G. Molinié: *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris 1996, s. 140 — 142. Zob. też: R. Barthes: *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire*. OC, T. 3, s. 542 — 543.

kwestii związanych z reprezentacją oraz zagadnieniem możliwości wyrażania i jego granic.

We współczesnej teorii literatury *ekphrasis* stała się jedną z podstawowych kategorii badań nad retorycznymi możliwościami języka, nad możliwościami — jak zauważa Michał Paweł Markowski⁵ — uobecnienia w dyskursie tego, co jest pozajęzykowe. Jeszcze w latach osiemdziesiątych pojęcie *ekphrasis* występowało w pracach teoretycznych sporadycznie⁶. Tak się jednak stało, że w ciągu ubiegłych lat *ekphrasis* poświęcono wiele miejsca w rozmaitych opracowaniach monograficznych i pojedynczych artykułach⁷.

Wspominałem już o tym, że jako reprezentacja reprezentacji ekfrazy wytwarza pewnego rodzaju dystans do przedmiotu i wiąże się bezpośrednio — o czym już wspominałem — z aktem teoretycznym (głównie poprzez kontemplację danego przedmiotu) oraz z autorefleksyjnym charakterem

⁵ Por. M.P. Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 11. Zob. także M.P. Markowski: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229—236.

⁶ Krótką historię teoretycznego zastosowania pojęcia *ekphrasis* w kręgu amerykańskich badań literaturoznawczych podaje J.A.W. Heffernan w swoim artykule pt. *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, vol. 22, no. 2, s. 297—316. Krąg badań amerykańskich w tym zakresie wydaje się o tyle ważny, że to właśnie od prac Leo Spitzera i Murraya Kriegera rozpoczęła się kariera *ekphrasis* jako pojęcia teoretycznego.

⁷ Wskazuję tu kilka z mojego punktu widzenia najważniejszych prac teoretycznych, które odnoszą się do interesującego nas problemu: M.A. Caws: *The Art of Interference*. Princeton 1990; M. Davidson: *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. Przeł. P. Mróz, A. Warmiński. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. T. 3. Kraków 1991, s. 43—61; M. Krieger: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore 1992; J.A.W. Heffernan: *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993; M. Riffaterre: *L'illusion d'ekphrasis*. In: *La Pensée de l'image. Signification dans le texte et dans la peinture*. Éd. G. Mathieu-Castellani. Vincennes 1994, s. 211—229; G.F. Scott: *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis and the Visual Art*. New Hampshire 1994; K. Aisenberg: *Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth, W.H. Auden and Philip Larkin*. New York—Bern—Frankfurt am Main—Paris 1995; M. Smith: *Literary Realism and Ekphrastic Tradition*. University Park 1995; L. Louvel: *L'Oeil du Texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse 1998.

sztuki, która usiłuje ukazać jakąś inną sztukę. Problem *ekphrasis* zajmuje ważne miejsce w dyskusjach dotyczących podziału sztuk na naturalne (malarstwo, rzeźba, architektura) oraz nienaturalne (poezja, konwencja, sztuczność); według tych kryteriów uznawana jest za znak nienaturalny znaku naturalnego.

Trzeba wreszcie zadać pytanie zasadnicze: co właściwie pozwala nam uznać jakiś utwór poetycki za ekfrazę? Jakie są jej wyznaczniki? Odpowiedź na te pytania jest szczególnie trudna z punktu widzenia literatury współczesnej, w której niełatwo o jednoznaczności, w której częściej spotykamy się z takimi fenomenami, jak „iluzja ekfrazy” czy ekfrazą jako „hiperznak”. Aby jej udzielić, trzeba wprawdzie stworzyć siatkę wyznaczników, pozwalającą określić jakiś utwór literacki tym mianem.

Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej (może się też zdarzyć, że ekfrazą odnosi się do jakiegoś nieistniejącego dzieła sztuki). Często dzieje się tak, że tekst literacki jest zatytułowany tak samo jak dzieło sztuki (choćby przypadek dwu *Widoków Delft*, które omawiam szerzej w dalszej części wywodu, czy też słynnego wiersza Johna Ashbery’ego *Self Portrait in a Convex Mirror*, w którym przedmiotem referencji staje się tak samo zatytułowany, znajdujący się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu obraz Parmigianina z 1524 roku) lub tytuł tego dzieła występuje w podtytule tekstu czy też w samym tekście (np. *Gdy już nic nie zostanie* Stanisława Grochowiaka, odnoszący się do *Saskii* Rembrandta, lub *Bezdomny Nowy Jork* Adama Zagajewskiego, którego przedmiotem odniesienia jest *Dziewczyzna, której przerwano muzykowanie* Jana Vermeera van Delft). Często zdarza się też, że w tytule, podtytule utworu albo w nim samym znajduje się nazwisko autora danego dzieła (np. *Przed weimarskim autoportretem Dürera*, *Przed Bonnardem*, *Na wystawie Odilon Redona* Aleksandra Wata, *Mondrian — kompozycja nr 1* i *Mondrian — kompozycja nr 2* Wacława Iwaniuka lub też trzy fragmenty cyklu *W Yale z Dalszych okolic* Czesława Miłosza — części III, IV i V tego cyklu opatrzone są nazwiskami malarzy: *Turner*, *Constable*, *Corot*, natomiast pod tytułami umieszczone są informacje dotyczące galerii, w któ-

rych znajdują się dzieła, nazwiska autorów z wyszczególnieniem dat urodzin i śmierci oraz tytuły obrazów i daty ich powstania).

Kolejnym wyznacznikiem ekfrazy są elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem, np. Wystana Hugh Audena *Musée des Beaux Arts* — tytuł i opis w tekście pozwalają wiązać ten wiersz z *Pejzażem z upadkiem Ikara* Bruegla, który znajduje się właśnie w Musée Royaux des Beaux Arts w Brukseli, czy też wiersz Franka O'Hary, którego tytuł brzmi jednoznacznie: *Po obejrzeniu w Museum of Modern Art płótna Larry Riversa „Waszyngton przeprawia się przez Delaware”*. W obrębie tekstu mogą znaleźć się nazwy określające jakiś gatunek malarski, mogą też pojawić się aluzje do technik, konwencji sztuk wizualnych, motywów powtarzających się na obrazach danego artysty, np. *Mozaika bizantyjska* i *Kobiety Rubensa* Wisławy Szymborskiej czy *Kopytka* Tadeusza Różewicza (w wierszu tym widać odwołanie do całego cyklu obrazów Tadeusza Makowskiego, w których malarz zastosował podobną technikę, są to np. *Le Sabotier*, *Strzelec*, *Rybak*, *Piekarz*, *Skąpiec*).

Chcę w tym miejscu podkreślić, że nie wszystkie wymienione przeze mnie wiersze są, by tak rzec, „pełnymi” ekfrazami. Najczęściej dzieje się tak, że owe utwory spełniają wyznaczniki ekfrazy jedynie po części i lepiej byłoby mówić o ich ekfrastyczności czy ich charakterze ekfrastycznym. Jest to złożona kwestia, którą przyjdzie rozwinać w dalszej części rozprawy. Zaznaczę jedynie, że złożoność problemu mogą potwierdzać rozprawy krytyczne, których przedmiotem analizy stają się właśnie utwory ekfrastyczne. Pisząc o ekfrazie w przypadku wiersza Różewicza ****Rawennę dziś widziałem...*, Katarzyna Grabowska stwierdza, że

Wiersz Różewicza jest ekfrazą pokorną. Jej autor ma świadomość tego, o czym należy milczeć, czego nie może wyrazić słowo. [...] Różewicz wie, że aby tworzyć poezję, przekładanie sztuki figuratywnej na słowa nie może być wierne. I dlatego akcentuje własne widzenie, wzbogaca dzieło o swoje przeżycia i emocje.⁸

⁸ K. Grabowska: *Przemieniony Rawenną. Różewicza poetycka kontemplacja świata*. „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 139.

Pomimo wyjaśnień autorki nie potrafię zrozumieć, co oznacza sformułowanie „ekfrazą pokorna”, nie jestem też całkowicie przekonany do tego, czy można w tym wypadku mówić jednoznacznie o ekfrazie.

Gdyby próbować odpowiedzieć na pytanie o sytuację ekfrazy w literaturze współczesnej, może się okazać, że jest ona bardzo szczególna, z trudem bowiem da się znaleźć w obrębie zbioru współczesnych tekstów takie, które stanowią przykład klasycznej ekfrazy (nawet opatrzone nazwą „ekfrazą” wiersz Krzysztofa Lisowskiego, omawiany przeze mnie szerzej w dalszej części rozprawy, realizuje w sposób oryginalny, ale i wybiórczy, założenia tej formy wypowiedzi). Z punktu widzenia współczesności trzeba by raczej mówić o szerokim zjawisku ekfrastyczności, a jedynie w pojedynczych, wybranych tekstach wskazywać cechy właściwe ekfrazie. Wiersz Zbigniewa Herberta *Fragment wazy greckiej* zdaje się spełniać wszystkie ważniejsze wyznaczniki ekfrazy, a jednak realizuje założenia tej formy tylko połowicznie, bo przecież nie koncentruje się na samym dziele sztuki, ale wkracza w historię i bez odniesienia do niej pozostaje „niedoczytany”:

Na pierwszym planie widać
dorodne ciało młodzieńca

broda oparta o piersi
kolano podkurczone
ręka jak martwa gałąź
zamknął oczy
wyrzeka się nawet Eos

jej palce białe w powietrze
i włosy rozpuszczone
a także linie jej szaty
tworzą trzy kręgi żalu

zamknął oczy
wyrzeka się zbroi miedzianej
pięknego hełmu

ozdobionego krwią i czarną kitą
tarczy złamanej
i włóczni

zamknął oczy
wyrzeka się świata

liście zwisają w cichym powietrzu
drży gałąź potracona cieniem odlatujących ptaków
i tylko świerszcz ukryty
w żywych jeszcze włosach Memnona
głosi przekonywającą
pochwałę życia⁹

W ponowoczesnych wierszach odwołujących się do rozmaitych dzieł sztuki można dostrzec rzecz szczególnie ciekawą. Otóż bardzo często dzieje się tak, że wiersze te „atakują statyczną *ekphrasis*”¹⁰, przedmiot referencji staje się w nich niestabilny i ostatecznie wymyka się opisowi. Sami poeci stronią zresztą od tradycyjnych form opisu, ograniczając się do zaznaczenia kilku kresek dzieła stanowiącego przedmiot referencji, co po części wynika ze świadomości ograniczonych możliwości reprezentacji i z niewiary w skuteczność wszelkich chwytów, które są wykorzystywane w ponownym uobecnianiu przedmiotu.

Dzieło sztuki staje się tu swoistym *point de départ* i traktowane jest często z przeszyconym ironią dystansem. Z taką sytuacją mamy do czynienia choćby w wierszu Pawła Filasa, w którym podstawę referencji stanowi brązowa rzeźba Willema de Kooninga *Large torso* z 1974 roku. Ekspresjonizm abstrakcyjny de Kooninga zdaje się wymuszać na poecie zdawkową, opartą na neologizmie i redukcji sensów formę opisu:

⁹ Z. Herbert: *Struna światła*. Wrocław 1997, s. 71–72.

¹⁰ M. Davidson: *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy...*, s. 48.

LARGE TORSO

(W. de Kooning)

twarz przelotna oczy z rzadka
tors załęgły wgniecenia narośłówny
poderżnięcia odpryski maczuga ręka
bulwy nóg z takim pędzlem

wychodzę ci naprzeciw
bielusienka powieko nicości¹¹

Poeci ponowocześni często sięgają do znanych arcydzieł sztuki, choć z reguły postępują zgodnie ze wskazaną zasadą dekonstrukcji, rozbiórki owej „statycznej *ekphrasis*”. W ich utworach wyraźnie wyczuwalny jest jednak specyficzny dystans do kultury wysokiej, a nawet zniechęcenie nią. Ryszard Chłopek w jednym ze swoich wierszy czyni przedmiotem referencji fragment słynnego ołtarza z kościoła opactwa Klosterneuberg. Autorem ołtarza wykonanego w 1181 roku ze złota i z emalii na miedzi jest Nicolas de Verdun:

Niebo ze złota rozpięte nad nami, jak nowa chorągiew
najemnego pułku. I jest jak ciało, bo odkąd pamiętam,
niebo tu było. Co nas zatrzymuje, to nie są jego odległe
granice, lecz nasz sentyment dla wytrwałej ziemi.

Niebo nad nami. Na jego przekątnych, gdy krzyk się zrywa,
widać refleks słońca, a jeśli chmury ułożą się w gardło,
znaczy, że siła po stronie milczących nie daje szansy;
wszak cisza jest cieżką i tylko stałość domaga się krzyku.

I kąty nieba odkładają cienie tam, gdzie ziemia się kończy, a Bóg krzepnie
z dokładnie takim samym *decrendem*, z którym domyka
oczy wszystkim ludziom. Kiedy stoję na podmiejskim wzgórzu,
patrzę na obłoki przejrzyste i lekkie, nie mogę mówić,
więc tylko oddycham, odczuwam radość i rozumiem wszystko:

¹¹ P. Filas: *large torso*. W: *Po Wojaczku. „Brulion” i niezależni*. Warszawa 1992, s. 38.

że kiedyś ziemię wykrzywi ktoś w kulę, potem za niebem
dorysują wszechświat, a słońce utknie, ziemia się obróci,
i pęknie niebo — moje złote niebo — mając swój ciężar szlachetnego kruszcu,
spadnie na głowy skamieniałych wnuków.¹²

Wojciech Brzoska natomiast odwołuje się do *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci, która za sprawą litoty zmienia się w jego wierszu w „nienapoczętą kolację”. Próbuje zrekonstruować malarski akt twórczy, poeta podmiotem mówiącym ustanawia samego Leonarda. Konstrukcja podmiotu wypowiedzi poetyckiej jest w tym wierszu niezwykle interesująca, z jednej strony bowiem może nim być malarz, z drugiej zaś każdy porażony melancholią artysta:

przed każdym snem okrutna prawda powraca
jak zbyt silnie rzucony bumerang:
nienapoczęta kolacja stygnie wraz z moim
zapalem, a tamci, niczym natrętni kelnerzy,
wciąż ponaglają, przypierają do niedokończonych
ścian. kolejne daty tracą na ważności,
wyschnięte farby blakną z każdą minutą
jak moja sława.

chodzę tak w kółko już od miesiąca,
a na ulicach nic tylko sami święci,
na twarzach spokój maluje się
bez niczyjej pomocy. głód wielkości
strachu paraliżuje całe ciało,
więc wracam do domu, przypadkiem
staję przed lustrem.

jak tonący brzytwy chwytam się własnych,
ze złości ostrzejszych niż zwykle
rysów.¹³

¹² R. Chłopek: *Mikołaj z Verdun wykonuje emalię „Przejsie przez Morze Czerwone”*. W: Idem: *Legendsy schodzą z pomników*. Nowa Ruda 2003, s. 22.

¹³ W. Brzoska: *Leonardo da Vinci poluje na głowę Judasza*. W: Idem: *Niebo nad Sosnowcem*. Warszawa 2001, s. 12.

DWA WIDOKI DELFT —
ADAM CZERNIAWSKI I ADAM ZAGAJEWSKI*

Chciałbym zwrócić teraz uwagę na dwa utwory zaczerpnięte z polskiej poezji współczesnej i ich relację do słynnego obrazu Jana Vermeera van Delft *Widok Delft*, powstałego najprawdopodobniej około roku 1658 lub 1662 i znajdującego się aktualnie w galerii Mauritshuis w Hadze. O tym niezwykle cennym dziele sztuki powiada się często za Marcellem Proustem (którego bohater szóstej części *W poszukiwaniu straconego czasu* — pisarz Bergotte, podziwia je na wystawie holenderskiego malarstwa), że jest najpiękniejszym obrazem świata, dziełem odznaczającym się pięknem absolutnym. Taką i podobne opinie o twórczości Vermeera można było usłyszeć dopiero dwa wieki po jego śmierci — wtedy bowiem zaczęto się interesować tymi niezwykle cennymi obrazami. Znana dziś spuścizna malarza to około trzydziestu płócien, a więc niewiele. W dodatku artysta rzadko umieszczał na obrazach datę ich ukończenia, co może świadczyć o tym, że zafascynowany przedmiotem, nad niektórymi obrazami pracował całe lata i datę „zamknięcia” dzieła można podać jedynie w przybliżeniu (przypadek *Widoku Delft*) lub w ogóle nie da się jej ustalić. Do nadania rozgłosu dziełu Vermeera przyczynili się między innymi bracia Goncourtowie. W ich dzienniku znajdujemy taki zapis z podróży do Holandii, odbytej w roku 1861:

Mleczarka Van der Meera. Mistrz zdumiewający, większy od Terburga, od Metsu, od najlepszych malarzy małych obrazów. Ideał Chardina, cudowne impasto, świetność, jakiej Chardin nigdy nie osiągnął. Takie same szerokie maźnięcia w masach. Chropawe położenie farby na akcesoriach. Tło białawe, neutralne, wspaniałe schodzące do półtonu. Drobne dotknięcia pędzla; podobnie w małych, położonych obok siebie plamkach koloru. Dotknięcia błękitem i czerwienią na ciele. Koszyk z łożyny w głębi; stół okryty zieloną tkaniną; bluzka błękitna; ser; dzbanek z kamionki niebieski, chropowaty; czerwony dzbanek, z którego dziewczyna nalewa mleko; czerwono-brązowe naczynie, do któ-

* Niniejszy rozdział stanowi zmienioną wersję artykułu opublikowanego wcześniej w: „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 141—151.



Johannes Vermeer van Delft, *Widok Delft* [*View of Delft*]
c. 1660—1661
Plótno, 98,5 × 117,5 cm

© Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis The Hague

rego nalewa. [...] *Uliczka w Delft*: jedyny to malarz, który z ceglano-domu holenderskiego stworzył uduchowiony dagerotyp. Tu Van der Meer ukazuje się jako mistrz Decamps — mistrz i ojciec, którego Decamps na pewno nie znał.¹⁴

Przedstawiony w tym fragmencie opis nie odnosi się co prawda do obrazu, który będzie mnie tu szczególnie interesował, ale warto go przytoczyć, aby uświadomić sobie, z jak wielkim entuzjazmem przyjęli dzieła Vermeera Goncourtowie, a po nich i inni. Ernst H. Gombrich pisał, że widząc patrzący na *Widok Delft* doznaje specyficznego estetycznego wstrząsu:

Nikt nie musi mi mówić — pisał Gombrich — dlaczego nazywamy ten obraz wybitnym dziełem, bo sam widzę, że wyróżnia się spośród wielkiej ilości pejzaży urbanistycznych malowanych w siedemnastowiecznej Holandii. [...] Nie musimy znać nazwisk i dat życia innych mistrzów holenderskich, aby zachwycać się tajemniczym urokiem *Widoku miasta Delft*. Jest nam potrzebny zespół oczekiwań, który można zmienić i przekraczać, intuicyjne odróżnianie tego, co jest powszechnie stosowaną formą, od tego, co wyjątkowe — wyczuwanie, które nie musi być bardziej zwerbalizowane niż jakiekolwiek inne rozróżnienie zmysłowe, ale które uwrażliwia nas na subtelne harmonizowanie leżące u podłoża naszego uczucia przyjemności.¹⁵

Spróbujmy w tym miejscu sięgnąć również do innych omówień tego obrazu sporządzonych przez historyków sztuki. Michał Walicki tak pisał o pejzażu z płótna Vermeera:

Miasto widziane zza rzeki, leży skąpane w gorących promieniach zachodzącego słońca: pomarańczowy reflektor zda się powoli przesunąć po starych murach, zatrzymuje się dłużej po prawej stronie bramy

¹⁴ E. i J. Goncourt: *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*. Wybór i przekład J. Guze. Warszawa 1988, s. 147. W cytowanym fragmencie nazwisko Vermeera podane jest zgodnie z dawną pisownią.

¹⁵ E.H. Gombrich: *Muzeum wczoraj, dziś i jutro*. Przeł. I. Sieradzki. „Teksty” 1980, nr 2, s. 205.

wjazdowej. Wilgoci wody, starych murów i ekranu nieba odpowiadają refleksy świetlne — zawoalowane biegiem chmur, kierunkowe i ostre na wodnej tafli, pełzające i zapalające się gwałtownie na zabudowaniach: rzadkie, o wyjątkowej intuicji przedstawienie problemu atmosferyczności, syntetyczne, a przecież zróżnicowane, w zależności od żywiołów powietrza i wody.¹⁶

Dodajmy do tych kilku cytatów jeszcze ten, bardzo interesujący, zaczerpnięty z książki Ksawerego Piwockiego:

Jest to zdumiewająca synteza szczegółowego oglądu przedmiotów, w ich jednostkowej wartości, z syntetycznym widzeniem całości, a osiągnięta dzięki studium światła: w jego kryształowym blasku, jak w szklanej kuli akwarium zanurzają się domy i wieże, mury i chmury, łodzie i ludzie. Rozgrywka między zimnem (względny) wody i powietrza a czerwienią ceglanych murów łagodzona jest przez atmosferyczną perłowość powietrznej przestrzeni. Drobne sylwetki ludzi na pierwszym planie nie krzają się: zamarłe w bezruchu zdają się kontemplować odwieczne piękno swej ojczyzny. Melancholijny spokój jest istotnym tematem pejzażu, zachodzi oto słońce i jego cudowne blaski pochłonie mrok nocy.¹⁷

Takich fragmentów można by przytoczyć znacznie więcej i każdy z nich byłby fascynujący, napisany niezwykle „obrazowym” językiem. Te cytaty pochodzą z prac historyków i krytyków sztuki, stanowią szczególnie przypadki opisu dzieła, dokonywany według określonych metodologicznie norm oraz zgodnie z określonym systemem wartości. Wisława Szymborska natomiast napisała przed laty takie oto słowa:

Opisywać Vermeera słowami to trud marny. Dużo lepszym środkiem wyrazu byłaby tu muzyka na kwartet z dwójgiem skrzypiec, fagotem i harfą.¹⁸

¹⁶ M. Walicki: *Vermeer*. Warszawa 1956, s. 23.

¹⁷ K. Piwocki: *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 2. Warszawa 1987, s. 241.

¹⁸ W. Szymborska: *Lektury nadobowiązkowe*. Kraków 1997, s. 33.

Zobaczmy zatem, jak radzą sobie z opisywaniem dzieła Vermeera poeci. Z opisem, przynajmniej częściowym, obrazu Vermeera mamy do czynienia w przypadku dwu wierszy: *Widok Delft* Adama Czerniawskiego (z tomu *Widok Delft* z 1973 roku) i tak samo zatytułowany wiersz Adama Zagajewskiego (z tomu *Jechać do Lwowa* z 1983 roku)¹⁹. Przyjrzyjmy się tym niezwykłym tekstom:

Adam Czerniawski

WIDOK DELFT

Dla H.K.

1

W Hadze jest widok Delft
w Hadze jest perspektywa Delft
wystarczy wspiąć się na piętro Mauritshuis
by ujrzeć Delft
panoramy nie przesłania wzgórze
nie przesłania kasztan rozłożysty

Teraz urbanistyka betonu stali szkła
zakryła mi widok Delft
uczciwi obywatele mają dach nad głową
dzieci mają huśtawki w ogrodach i baseny ryb
ale widok rudawej cegły Delft
ale widok ocienionych kanalików Delft
jest zakryty
w Pałacu Pokoju w salach muzeum
odcięty jestem od tych
 barek przycumowanych
 mostków zwodzonych
 dzieci w kryzach
 kobiet w sabotach

¹⁹ A. Czerniawski: *Widok Delft*. Kraków 1973, s. 112 —115; A. Zagajewski: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1983, s. 55.

2

Miał wielkie szczęście że ujrzał Delft
może nawet i dziś wystarczy bilet drugiej klasy
ale by widok także utrwalić nie tylko w pamięci
potrzebny był ktoś kto żył w roku 1657
kto albo miasto od dziecka znał
albo przyjechawszy z daleka za interesami
szedł spacerkiem piaszczystym nadbrzeżem kanału
szedł po prawej mając mury wieżyczki miasta
szedł gdy dopisywała pogoda
poprzedniego dnia było parno lecz w nocy
spadł deszcz były pioruny
dlatego teraz w chłodniejszym powietrzu
obłoki przelatują szybko po czystym niebie
czasem są to nawet chmury ciemniejsze gradowe
i właśnie w ten dzień
taki jest widok Delft
tylko niektóre domy rozświetlone słońcem
mury miejscami szare przygaszone

3

Wiele rzeczy kochałem
język który układał się w strofy
lament klawikordu
podróż pociągiem międzynarodowym widok
zalesionych gór nad wodą
pożądałem jasnego ciała kelnerki w Delft
piłem ciemne piwo
przez szkło sprawdzałem fakturę obrazów

4

Są to składniki najprostsze
woda cegły obłoki światło słońca
grupki kobiet mężczyzn małych dzieci
zbyteczna jest interpretacja alegoryczna
niepotrzebne szczegóły biograficzne
zagadkowe historyczne tło

ustrój społeczny i stan gospodarki
Nie wiem kim była jego żona
nie wiem kto go uczył kłaść farby na płótno
nie wiem dlaczego znalazł się w Delft
w dzień nieco zachmurzony
czy to był przypadek
nagle wezwanie w strony odległe
czy też wynik z premedytacją podjętego zadania
obowiązku obywatelskiego zamówienia
cechu jubilerów
i nie o to chodzi

5

Dziś widok miasta przesłoniła
niespodziewana mgła pociąg się spóźnił
było już ciemno błdziłem i czas traciłem
nikt nie znał mojego języka
przeszła bezpowrotnie odpowiednia chwila

6

Można to nazwać doskonałym aktem płciowym
paradoksem Grellinga
żeby temu który brunatnych murów
który słońcem oświeconych dachówek
który wody z barkami
w dzień wietrzny wiosenny nie widział
dać pojęcie wyglądu Delft
nie przesłoniętego siecią wysokiego napięcia
nie przesłoniętego nawet wytwórnią lśniących fajansów

7

Zobaczyłem Delft
długo czekałem na tę chwilę
dni schodziły i lata
czytałem mądre książki
córcie opowiadałem dzieje Babilonu
z synem dyskutowałem nieskończoność czasu

spierałem się z żoną o kolor tapety
płaciłem rachunki
zamykałem okna
otwierałem drzwi
jadłem obiad kaszlałem
lecz ciągle wierzyłem że ujrzę Delft
nie we śnie nie na pocztówce nie na ekranie
że ujrzę wieżyczki fortyfikacyjne
odbite w lekko sfalowanej wodzie
widziałem Delft
mam w oczach Delft
zobaczyłem Delft
opiszę Delft

8

W parku miejskim palą liście
kasztany przesłonięte niebieskawym dymem
do stawu przy którym bawią się dzieci
pikuje kaczką
elipsę lotu hamują płetwy
trzepot skrzydeł
teraz nieruchomą lekko unosi sfalowana woda

Adam Zagajewski

WIDOK DELFT

Domy, fale, obłoki i cienie
(granatowe dachy, brązowa cegła)
wreszcie stałyście się tylko spojrzeniem.

Nieokiełznane, błyszczące czernią
spokojne źrenice przedmiotów.

Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz
i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny.

Obydwa wiersze jednoznacznie odsyłają do obrazu Vermeera, obydwie zawierają elementy opisu tego dzieła sztuki, obydwie też uznać należy za szczególne przykłady ekfrazy — takie stwierdzenie wymaga jednak precyzyjnego uzasadnienia.

W przytoczonych cytatach z prac historyków sztuki i w tekstach literackich mamy do czynienia z dwoma typami opisu tego samego dzieła sztuki. Michael Riffaterre²⁰ sugeruje możliwość wprowadzenia do rozważań na temat ekfrazy istotnego rozróżnienia na: „ekfrazę literacką”, która występuje wyłącznie w utworach literackich, i — powiedzmy — „ekfrazę krytyczną”, którą odnaleźć można w pracach historyków i krytyków sztuki, opisujących dzieła artystyczne według określonych norm estetycznych, reguł opisu i systemu wartości (byłyby to fragmenty prac Goncourtów, Walickiego, Piwockiego). W ekfrazie krytycznej często zdarza się, że jej fragmenty są *quasi*-literackie, autorzy tych opisów bowiem posługują się środkami wyrazu typowymi dla literatury. Już choćby w tym krótkim fragmencie tekstu Piwockiego: „[...] w jego kryształowym blasku, jak w szklanej kuli akwariów zanurzają się domy i wieże, mury i chmury, łodzie i ludzie”, da się wskazać takie środki stylistyczne, jak: epitet, wyliczenie, porównanie, polisyndeton (figura, której efektem jest w tym wypadku logika koniunkcji oddająca mnogość przedstawionych na obrazie przedmiotów) czy aliteracja.

Ekfrazą krytyczną może stanowić inspirację tekstów literackich. Taką sytuację opisała Wendy Steiner, analizując teksty Williama Carlosa Williamsa, które odnoszą się do obrazów Bruegla Starszego. Badaczka dokonuje tzw. analizy interartystycznej (*interartistic analysis*)²¹, polegającej na tym, że w pierwszej kolejności przeprowadza się szczegółową analizę dzieła zgodną z ustaleniami historyków sztuki, a później z tymi pierwotnymi ustaleniami zestawia się wiersz. Dodatkowym argumentem za taką interpretacją jest fakt, że Williams pilnie studiował nie tylko dzieła sztuki, ale także ich krytyczne i historyczne opracowania. W konstrukcji wiersza Williamsa *Hunters in the Snow* Steiner dopatruje się dokładnego powielenia schematów zawartych

²⁰ M. Riffaterre: *L'illusion d'ekphrasis...*, s. 211—212.

²¹ Por. W. Steiner: *The Colours of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982, s. 71—90.

w obrazie, w dodatku tych schematów, które wcześniej opisali historycy i krytycy sztuki. Autorka *The Colours of Rhetoric* bada ekfrazy Williama pod kątem wierności dziełu sztuki, będącemu przedmiotem opisu w wierszu — jest to jeden z możliwych sposobów opisu ekfrazy literackiej.

W poezji współczesnej często zdarza się, że taki model opisu ma niewielkie zastosowanie i nie jesteśmy w ogóle zmuszeni do konfrontowania wierszy i obrazów. Nie możemy tak postępować w przypadku tekstów Czerniawskiego i Zagajewskiego, mimo że odnajdujemy w nich elementy opisu obrazu, do którego się one odnoszą. W wierszu Czerniawskiego są to np.: „widok rudawej cegły Delft”, „widok ocienionych kanalików Delft”, „widok kościołów Delft”, „barek przycumowanych / mostków zwodzonych / dzieci w kryzach / kobiet w sabotach”, „Są to składniki najprostsze / woda cegły obłoki światło słońca / grupki kobiet mężczyzn małych dzieci”. Z kolei w wierszu Zagajewskiego choćby ten fragment: „Domy, fale, obłoki i cienie / (granatowe dachy, brązowa cegła)”. Zestawienie tych dwóch tekstów odnoszących się do tego samego dzieła sztuki wydaje się niezwykle interesujące. Utwór Czerniawskiego inspirowany dziełem Vermeera układa się w długi ośmioczęściowy poemat. Wplecione weń fragmenty opisu obrazu są rozdzielone długimi partiami dygresyjnymi, które pozornie mają niewielki związek z samym obrazem. Wiersz Zagajewskiego jest diametralnie inny — krótki, zwięzły, słowo poetyckie zostało tu zredukowane do niezbędnego minimum. Dzieje się tu tak, jakby doskonałość arcydzieła Vermeera przytłaczała, mówiła sama za siebie i jednocześnie nie wymagała żadnego komentarza. Wydaje się, że zarówno Czerniawski, jak i Zagajewski dostrzegają w tym obrazie to, co wcześniej dostrzegł Gombrich. W obliczu tego dzieła komentarz jest albo zbyt czyny, albo po prostu niemożliwy, dlatego też wiersz Zagajewskiego zamyka się w siedmiu krótkich wersach, a w utworze Czerniawskiego pojawiają się luźne, wykraczające daleko poza temat dygresje. Opisu całości dzieła właściwie nie można dokonać. W obydwu tekstach zredukowano go do kilku wyliczeń drobnych szczegółów zakomponowanych na obrazie; jak mówi Czerniawski: „są to składniki najprostsze”, a jednak bardzo trudno je opisać, trudno je wyrazić, czego dowodzi zakończenie siódmej części poematu: „opiszę Delft”, gdzie mowa jest o obrazie. Opisu obrazu jednak nie ma — ósma część stanowi jedynie opis miejskiego parku — na

tym koniec. Czerniawski pisze o obrazie, który w swej doskonałości jest nieopisywalny. Język staje się bezradny wobec przedmiotu, można tylko próbować — jak mówi poeta — „dać pojęcie wyglądu Delft”. Do wyciągnięcia takich wniosków dodatkowo jeszcze skłania wspomniany w poemacie „paradoks Grellinga” (zwany też inaczej „paradoksem heterologicznym”) — jawne odwołanie do logiki, kwestii metajęzyka i wreszcie niewyraźności.

W przypadku wierszy Czerniawskiego i Zagajewskiego mamy do czynienia z dwoma różnymi pod względem poetyki tekstami, znajdują się one jakby na dwu przeciwległych biegunach: z jednej strony obszerny i meandryczny tekst Czerniawskiego, z drugiej prawdziwa ekonomia słowa poetyckiego Zagajewskiego. Czerniawski opowiada swoją własną, długą historię obcowania z arcydziełem, świadczą o tym między innymi wyraziste relacje podmiotowe w tekście — dominują tu pierwszoosobowe formy wypowiedzi podmiotu mówiącego, a także formy właściwe wyznaniu. Zagajewski rejestruje zaledwie kilka przedmiotów utrwalonych na płótnie i dokonuje bardzo znamiennego odwrócenia ról — to nie my patrzymy na obraz, ale upersonifikowany obraz patrzy na nas. W jego ujęciu pejzaż Vermeera jest arcydziełem, które trwa wiecznie, poza historią i ideologią („Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz / i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny”). Obraz Vermeera zostaje przesunięty w sferę porządku idealnego, pozbawionego aspektów przemijania i śmierci.

Warto również zwrócić uwagę na systematyczne zabiegi autora *Jechać do Lwowa*, które zmierzają do oddania „auratyczności” oddziaływania wielkiego dzieła sztuki poprzez — można by rzec — jego „upodmiotowienie”. Owo upodmiotowienie staje się w wierszu Zagajewskiego ważnym chwyttem, a nawet jest — jak myślę — jego własnym i ważnym odkryciem: oto dzieło patrzy na nas, „żrenice przedmiotów” ściągają i przykuwają naszą uwagę. Dzieje się tu zupełnie inaczej niż w przypadku utworu Czerniawskiego i przyjętej przezeń strategii opisu — chwyt tego poety polega na niemożliwości określenia tajemnicy przedmiotu artystycznego mimo wielokrotnych, różnorodnych prób podmiotu.

Jeśli chodzi o kwestię „auratyczności” dostrzeżoną w przyjętej przez Zagajewskiego strategii opisu arcydzieła, to jawi się ona jako szczególna własność dzieł sztuki, zwłaszcza gdy rozpatruje się ją w kontekście wprowadzonej przez

Waltera Benjamina kategorii „aury” mającej określać specyficzne doświadczenie natury, a także dzieła sztuki; „Doświadczyć aury danego zjawiska znaczy tyle, co obdarzyć je zdolnością widzenia”²² — pisał Benjamin w swoim eseu.

Obydwaj poeci podkreślają wagę obcowania z oryginałem arcydzieła, w którym splatają się niepowtarzalność i trwanie. Jednak obydwa są równie dalecy od podjęcia próby pełnego odtworzenia obrazu, jakby z góry zakładali, że jest to niemożliwe. Czerniawski wskazuje w swoim poemacie dwa różne widoki Delft — ten z obrazu i rzeczywisty, który z obrazem nie ma już nic wspólnego, bo dawny, siedemnastowieczny widok Delft zniknął, a zastąpił go widok dzisiejszego nowoczesnego miasta. Ten pierwszy widok, jak przystało na arcydzieło, trwa wiecznie. Dla Zagajewskiego obraz funkcjonuje jako znak kulturowy, znak arcydzieła. Poecie wystarcza sam tytuł obrazu. Przedmioty na nim przedstawione są „nieokiełznane”, a ich opis zostaje zredukowany do minimum — to jedynie kilka śladów z płótna wskazanych czytelnikowi.

Obydwa te teksty łączy jedno — otóż traktują one o dziele sztuki, w ten sposób zawarta w nich refleksja skupia się na kwestiach estetyki, osiaga poziom autorefleksji. Obydwa utwory stanowią bez wątpienia szczególnie przykład ekfrazy — widzimy wyraźnie, że jej celem nie jest tu samo odtwarzanie (reprodukcja) dzieła sztuki za pomocą słów, kryterium wierności wobec przedstawianego dzieła nie ma więc zastosowania w omawianych wierszach. Pilne studiowanie obrazu i szczytywanie go z tekstem poetyckim daje niewielkie rezultaty, może raczej rozczarować, zwłaszcza jeśli oczekujemy od wiersza ekfrazy dokładnej reprodukcji danego dzieła sztuki. Często dzieje się tak, że poeci wybierają z obrazu to, co mamy zobaczyć, to, co oni sami chcą nam pokazać. Obraz i zawarte w nim znaki stymulują wyobraźnię i pozwalają pisarzowi rozwinąć subiektywną interpretację. Ów aspekt subiektywny jest w przypadku ekfrazy szczególnie istotny. Ekfaza opisuje dzieło sztuki, ale nie tylko, opisuje bowiem także tego, kto to dzieło ogląda. Opis zostaje w pewien sposób podyktowany przez interpretację dokonaną przez widza-autora²³.

²² W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 6, s. 113.

²³ Por. M. Riffaterre: *L’illusion d’ekphrasis...*, s. 220.

Ekfrazy, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy do samej tylko kwestii opisu. Rzecz w tym, że obraz w danym tekście literackim ma zwykle charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia powstania autonomicznego dzieła literackiego; dzieła sztuki w utworach literackich często traktowane są jako teksty do przeczytania, teksty poddawane lekturze i interpretacji z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składają się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne, niepowtarzalne w przypadku każdego poety cechy języka. Myślę, że teksty Czerniawskiego i Zagajewskiego wystarczająco tego dowodzą. Dzieła sztuki często stają się też pretekstem do rozwinięcia dyskursu na temat estetyki, ściśle związanego z kwestiami reprezentacji. Ekfrafa literacka wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele za pomocą środków językowych, ale raczej reprezentuje dane dzieło — i właśnie z tego wynika jej nazwa.

W obydwu cytowanych tekstach obraz implikuje rozważania związane z kwestiami reprezentacji — obydwa wiersze mówią wszak o dziele doskonałym, a przynajmniej o dziele, które za takie właśnie uchodzi. Obydwa wiersze — jako szczególny przypadek ekfrazy — nie są reprezentacją obiektywną, nie da się ich sprowadzić do prostego aktu odtwarzania obrazu. Mamy tu raczej do czynienia z rodzajem takiej reprezentacji, w której kładzie się nacisk na sam gatunek ekfrazy, na jego charakter tropiczny obejmujący cały utwór poetycki. Ekfrafa staje się w ten sposób „hiperznakiem” (*hypersign*)²⁴ ukrytego w wierszu znaczenia, a nie po prostu reprezentacją, której skuteczność zależy od wierności odtwarzania obrazu. Ten problem nie dotyczy wyłącznie opisanych przeze mnie przypadków ekfrazy. Takich przykładów można by przytoczyć znacznie więcej, odwołując się do tekstów z polskiej poezji współczesnej, a także z literatury powszechnej.

²⁴ Termin wprowadzony przez M. Riffaterre’a doskonale oddaje istotę problemu. Hiperznak oznacza złożoną jednostkę formalną (np. złożenie wyrazowe, zdanie lub trop, które mogą generować rozmaite derywacje wariantów rozprzestrzeniających się po całym tekście), która pomimo swojej złożoności przenosi jedno globalne, nadrzędne znaczenie. Por. M. Riffaterre: *Textuality. W.H. Auden’s “Musée des Beaux Arts”*. In: *Some Readers Reading*. Ed. M.A. Caws. New York 1986, s. 11.

KRZYSZTOF LISOWSKI —
LORENZO LOTTO (EKFRAZA)

Tytuł dedykowanego Joannie Pollakównie wiersza Krzysztofa Lisowskiego *Lorenzo Lotto (ekfrazja)* w zasadzie nie pozostawia żadnych wątpliwości, z jakim typem wypowiedzi mamy tu do czynienia. To jeden z rzadkich przykładów utworu poetyckiego dookreślonego za pomocą wtrąconej w nawias nazwy „ekfrazja”, jednoznacznie ukierunkowującej tryb jego lektury. Przyjrzyjmy się uważniej temu ciekawemu tekstowi:

jakże świetnie ubite białko obłoków
pod nogami świętych

Mikołaj
Jan Chrzciciel
i Łucja

nurzają z ulgą bose stopy
w niebiańskim puchu

nachodzili się w życiu
teraz odpoczywając
adorują

pod nimi inny świat
cienie
stożki pagórków
drzewa zastępują drogę nawałnicy
Jerzy od lat broni dziewicę przed smokiem

to stamtąd patrzy stary Lotto
przez rozwarte drzwi kościoła

sugeruje spokój nad wodami
przynajmniej moment
radosnego wniebowstąpienia²⁵

²⁵ K. Lisowski: *Lorenzo Lotto (ekfrazja)*. „Arkusz” 2002, nr 4, s. 1.



Lorenzo Lotto, *Św. Mikołaj w chwale ze św. Janem Chrzcicielem i św. Łucją*
[*St. Nicolas in Glory with Saints John the Baptist and Lucy*]

c. 1527—1529

Plótno

Santa Maria del Carmine, Venice

© Bridgeman Art Library

Przedmiotem opisu jest tutaj jeden z mniej znanych (rzadziej wskazywanych przez historyków sztuki) obrazów Lorenza Lotta zatytułowany *Św. Mikołaj w chwale ze św. Janem Chrzcicielem i Łucją*. Obraz ten powstał w latach 1527—1529 w czasie pobytu Lotta w Wenecji i stanowi fragment ołtarza w weneckim kościele Santa Maria del Carmelo (Carmini)²⁶. W centralnej części obrazu znajdują się trzy postaci świętych zatopionych w chmurach (podobna technika przedstawienia świętych charakteryzuje inne obrazy Lotta, np. znajdujący się w Treviso *Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Ludovico di Tolosa* z 1506 roku czy *Assunzione della Vergine* z Bergamo), a poniżej, pod utrzymującymi świętych chmurami widać pejzaż przedstawiający sztorm nad portem i zakotwiczonymi w nim statkami; na obrazie widać też postać św. Jerzego, który „broni dziecię przed smokiem”. Pejzaż ten jest ujęty w formie widoku z lotu ptaka i najprawdopodobniej został zainspirowany malarstwem niemieckim i niderlandzkim, z którym Lotto mógł zetknąć się w weneckich galeriach czy też w Treviso leżącym na szlaku Wenecja — Augsburg²⁷.

W interpretacji tego wiersza istotne znaczenie ma dedykacja — utwór przybiera formę wypowiedzi adresowanej przez poetę do historyka sztuki zafascynowanego weneckim malarstwem (zmarła w czerwcu 2002 roku Pollakówna była autorką *Weneckich tęsknot*, ale również poetką, w której twórczości znajdziemy wiele wierszy poświęconych malarstwu). Dedykacja włącza ten tekst w rzeczywistość pozaliteracką, do której czytelnik ma jedynie częściowy dostęp.

Nie ta kwestia jednak wydaje mi się tu najważniejsza. Moim zdaniem, warto przyrzeć się temu utworowi właśnie jako ekfrazie. Z wielu różnych omówień malarstwa Lotta szczególnie intrygujące jest jedno, dokonane przez cytowaną wcześniej Marię Rzepińską. Opisując twórczość Lotta, autorka posługuje się szczególnym słownictwem, m.in. wyrazami „eteryczność”, „bezcielesność”, „uduchowienie”, „antyrealizm”, „intelektualizm”, czy sformułowaniem „realność konwencji kolorystycznej”. Te cechy malarstwa

²⁶ Przedstawiony na obrazie św. Mikołaj był biskupem w IV wieku n.e., a w nadmorskiej Wenecji uważano go za opiekuna marynarzy.

²⁷ Por. M. Rzepińska: *Malarstwo Cinquecenta*. Warszawa 1989, s. 169; K. Piwocki wskazuje na silny wpływ Altdorfera (*Dzieje sztuki w zarysie*. T. 2..., s. 139).

Lotta próbuje uwypuklić Lisowski za pomocą wypracowanego na potrzeby swego tekstu języka poetyckiego. Sam tekst — jako ekfraz — staje się konsekwentnym, ale jednak niepełnym opisem dzieła sztuki. „Ubite białko” metonimicznie koresponduje z przedstawionymi na obrazie chmurami, w wierszu pojawiają się postaci świętych z obrazu, „stożki pagórków” i „nawałnica”. Brak tu jednak opisu szczegółowego, który zastąpiony zostaje komentarzem. Słowo poetyckie stapia się w tym tekście z opisywanym przedmiotem, dzięki temu dostrzegalna staje się oscylacja pomiędzy malowidłem Lotta i jego poetyckim uobecnieniem dokonany przez Lisowskiego — tekst obrazowy i tekst literacki wchodzi w nierozzerwalny związek koegzystencji.

Utwór Lisowskiego charakteryzuje wielkie znanstwo problemu ekfrazy i ekfrastyczności w ogóle. Autor świadomie odwołuje się do tej właśnie formy wypowiedzi i rządzących nią praw. Wydobywa przy tym specyficzne i jednocześnie najgłębiej ukryte cechy ekfrazy, które zmieniają utwór w szczególną formę dialogu z innym, można by rzec, otwierają ów utwór na dyskurs innego:

Lekphrasis tire de l'autre une phrase et l'illumination tire de l'autre une vue. Une phrase d'image et une vue de sens.

Ekphrasis przejmuję od innego jakieś zdanie, a iluminacja przejmuje od innego jakieś widzenie. Zdanie obrazu i widzenie sensu.²⁸

Dzieje się tu tak, że sam głos poety staje się pośrednikiem pomiędzy przedmiotem i jakąś inną tożsamością. Z jednej strony ekfraz sytuuje się między dwoma odmiennymi tożsamościami: tożsamością artysty (stary Lotto spogląda przez „rozwarłe drzwi kościoła”) i tożsamością czytelnika. Z drugiej opisywany, uobecniany przedmiot, a ściślej jego ekfraz (a więc iluzja tego przedmiotu), łączy tożsamość autora z tożsamością adresata, którym jest Joanna Pollakówna (w tej funkcji ekfrazy najdobitniej ujawnia się niezwykle osobisty ton wiersza).

²⁸ J.-L. Nancy: *Au fond des images...*, s. 140.

W ekfrazę Lisowskiego wpisana jest też inna cecha charakterystyczna tej formy wypowiedzi. Otóż ekfrazą zazwyczaj oddaje poczucie pragnienia jakiegoś przedmiotu wizualnego i zwykle ofiarowuje to poczucie czytelnikowi. Czy nie tak właśnie dzieje się w tym wierszu przesyconym emocjami podmiotu usiłującego uobecnić przedmiot? Arcydzieło staje się tu miejscem spotkania dwóch tożsamości. Trudno jest jednoznacznie zweryfikować ten fakt, ale zakładam, że Lisowskiego i Pollakówłą łączyła fascynacja malarstwem Lotta, być może nawet tym właśnie obrazem.

Początkowo ekfrazy pisane były w celu uczczenia kogoś lub czegoś, stanowiły wyraz hołdu składanego jakiemuś człowiekowi, przynależały — na co już zwracałem uwagę — do poezji epideiktycznej. Lisowski sięga do tych pierwotnych form ekfrazy i wpisuje je w swój tekst.

HYPOTYPOZA

Ekfrazą w ujęciu retorycznym wiązana jest często z inną figurą makro-strukturalną — hypotypozą, czasem do tego stopnia, że przez niektórych badaczy figury te są niesłusznie utożsamiane²⁹. Niesłusznie, ponieważ te dwie kategorie opisu różnią się w sposób zasadniczy, co spróbuję pokazać na wybranych przykładach. Hypotypoza, podobnie zresztą jak ekfrazą, oznacza opis, ale tak silnie sugestywny, że prawie namacalny. W *Słowniku terminów literackich* klasyfikuje się ją właśnie jako jedną z figur retorycznych i podaje następującą jej definicję:

²⁹ M. Czermińska: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 232. Autorka pisze w ten oto sposób: „Korzystając z różnych źródeł, przypomnę, że ekfrazą (albo *descriptio*) jako figura myśli, zwana też hypotypozą (*evidentia*) to opis unaoczniający z tak wielką wyrazistością, że słuchacz — jak sądził Kwintyliusz — ma wrażenie, iż raczej widzi opisywany przedmiot, niż słyszy brzmienia słów” (podkr. — A.D.). W świetle moich ustaleń są to dwie zbliżone do siebie, ale zdecydowanie odrębne figury.

[...] obrazowy sposób przedstawienia słownego, apelujący szczególnie do wyobrażeń wizualnych, unaoczniający i aktualizujący treść wypowiedzi m.in. przez zastosowanie *praesens historicum*.³⁰

Pierre Fontanier do „figur stylu powiązanych z imitacją”³¹ zalicza wspomnianą hypotypozę (jej funkcję stanowi unaocznienie) i harmonizm (jego funkcją jest sprawić, aby odbiorca coś usłyszał). Nazwa „hypotypoza” wywodzi się z greki i oznacza ‘model, oryginał, obraz’, jest derywatem od słów „rysować” / „malować”:

L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sort sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.

[...] Quelques fois elle ne consiste qu'en seul trait [...]. Quelquefois ce sont plusieurs traits, mais réunis dans un cadre étroit, et à-peu-près dans une seule phrase [...]. Quelquefois aussi, c'est dans une suite de phrases, une suite d'hypotyposes, d'où résulte un tableau plus ou moins grand et plus ou moins composé.

Hypotypoza odmalowuje rzeczy w sposób tak żywy i energiczny, że do pewnego stopnia unaocznia je i sprawia, że opowiadanie lub opis staje się obrazem czy nawet jakąś żywą sceną.

[...] Czasem składa się na nią jedna kreska [...]. Czasami jest tych kresek więcej, ale są one połączone w jednym ograniczonym kadrze, czasami w jednym zdaniu [...]. Czasami w ciągu zdań, w ciągu hypotypoz, czego rezultatem jest mniejszy lub większy czy bardziej lub mniej złożony obraz.³²

Hypotypoza tworzy z opisu żywą scenę, obraz w podwójnym sensie: obraz wizualny i obraz retoryczny — koniecznie trzeba w tym miejscu pod-

³⁰ A. Okopień-Sławińska: [hasło:] *Hypotypoza*. W: M. Głowiński i in.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1998, s. 205 — 206.

³¹ P. Fontanier: *Les Figures du discours*. Paris 2002, s. 390.

³² Ibidem, s. 390 — 391.

kreślić, że porównania i alegorie są często właśnie hypotypozami³³, co będzie miało duże znaczenie w analizach wybranych przeze mnie utworów.

Henri Morier w obszernym haśle poświęconym hypotypozie wymienia jej różne przykłady, szczegółowo analizuje rozmaite przypadki jej występowania w tekstach literackich³⁴. Zgodnie z jego ustaleniami, figura ta może odsyłać do malarstwa podejmującego różnorodną tematykę, np. sceny zbiorowe przedstawiające budowę miasta, prace polowe, sceny batalistyczne, katastrofy naturalne, święta, tańce, pijatyki czy plagi. Wśród interesujących przykładów podanych przez Moriera znajduje się taki, który wiąże fragment *Dżumy* Alberta Camusa ze słynnym obrazem Jules-Elie Delaunaya *Dżuma w Rzymie* z 1869 roku (w rozmaitych opracowaniach obraz ten podpisany jest również tytułem *Anioł śmierci*). Przykład to zarówno ważny, jak i kontrowersyjny, w opisie powieściowym bowiem nie ma żadnych konkretnych wskazówek, które jednoznacznie pozwalałyby wiązać z sobą obydwa dzieła (wyjątkiem jest tytuł powieści i obrazu). Wskazana przez Moriera referencja zdaje się uprawomocniać siłę działania intertekstualnej dysseminacji, o której wcześniej wspomniałem. Obraz Delaunaya podkreśla fatalistyczny charakter plagi, tytaniczną i bezlitosną moc jej działania, bezwzględność i okrucieństwo. Camus, który z całą pewnością znał ten obraz, bez emocji, w sposób zimny opisuje szczegółowo zarazę i żniwo, jakie zbierała śmierć w Oranie:

Od sierpnia dżuma trzymała się na takim poziomie, że nagromadzenie ofiar przewyższało znacznie możliwości, jakimi dysponował nasz mały cmentarz. Na próżno zburzono część muru i otwarto dla martwych wolne miejsce na otaczających terenach, trzeba było szybko wymyślić co innego. Najpierw postanowiono grzebać nocą, co tym samym zwalniało od pewnych względów. Można było załadowywać coraz więcej ciał do ambulansów. I zapóźnieni przechodnie, którzy wbrew wszelkim przepisom znajdowali się po zaciemnieniu w odległych od

³³ Zwraca na ten fakt uwagę Bernard Dupriez: „*Gradus*”. *Les procédés littéraires*. (*Dictionnaire*). Paris 2003, s. 240—241.

³⁴ H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1975, s. 497—509.

centrum dzielnicach (lub ci, których sprowadziły tam zajęcia), napotykali niekiedy długie białe ambulanse, mknące z największą szybkością, ich matowe dzwonki rozbrzmiewały na opustoszałych ulicach. Ciała wrzucano pośpiesznie do dołów. Jeszcze nie doleciały do dna, gdy łopaty wapna spadały na twarze i ziemia pokrywała je anonimowo w owych jamach, które drążono coraz głębiej.

Jednakże nieco później wypadło szukać czego innego i posunąć się jeszcze dalej. Zarządzenie prefektury wywłaszczyło posiadaczy koncesji na wieczność, ekshumowane szczątki poszły do krematoryjnego pieca. Wkrótce zmarłych na dżumę trzeba było odwozić do krematorium. Ale teraz musiano użyć starego pieca do spopielenia zwłok, który znajdował się we wschodniej stronie miasta, za bramami. Posterunek straży przesunięto dalej, a pewien urzędnik merostwa ułatwił znacznie zadanie władz, radząc użyć tramwajów, które dawniej obsługiwały skalną drogę nadmorską i stały teraz bezużyteczne. W tym celu przystosowano wnętrza wozów motorowych i przyczep, usuwając siedzenia; linia zawracała przy piecu, który w ten sposób stał się stacją końcową.³⁵

Pośród poetyckich przykładów hypotypozy w pracy Moriera znajduje się ten fragment wiersza *Les Vieux Maîtres* [Dawni mistrzowie] Émile'a Verhaerena:

Dans les bouges fumeux où pendent les jambons,
Des boudin bruns, des chandelles et des vessie,
Des grappes de perdrix, des grappes des dindons,
D'énormes chapelets de volailles farcies
Tachant de leur chair rose un coin du plafond noir,
En cercle, autour des mets entassés sur la table,
Qui saignent, la fourchette au flanc dans un tranchoir,
Tous ceux que pesamment la goinfrerie attable,
Craesbeke, Brakenburgh, Teniers, Dusart, Brauwer,
Avec Steen, le plus gros, le plus ivrogne, au centre,
Sont réunis, menton gluant, gilet ouvert,
De rires plein la bouche et de lard plein le ventre.

³⁵ A. Camus: *Dżuma*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1987, s. 117—118.

W zadymionych spelunkach zwisające szynki,
Czarne kiszki, świec blaski, balony pęcherzy
I stosy indyków! I pęki kuropatw,
Czerwień mięs plamiąca czarny kąt sufitu.
W kręgi ułożone wokół dań krwawiących
Z widelcem w bok wbitym na stole w półmisku
I wszyscy zasiadają żarłocznie do jadła
Craesbeke, Brakenburgh, Teniers, Dusart, Brauwer,
Ze Steenem, najgrubszym pijakiem pośrodku,
Stadnie, z lepką brodą, w rozchełstanej bluzie,
Ze śmiechem na ustach, brzuchem pełnym tłuszczu.³⁶

W tekście Verhaerena znalazło się aż sześć nazwisk różnych malarzy, choć niepodobna mówić tu o referencji do jakiegoś konkretnego płótna. Chodzi raczej o pewien charakterystyczny sposób obrazowania, ściślej mówiąc, o obrazy przedstawiające sceny ludyczne, kiermasze, scenki rodzajowe w tawernach, np. wspomniany w wierszu Adriaen Brauwer i jego *Tawerna*, *Burda chłopska*, *Karciarze*, *Pałacy i pijący chłopi*, Cornelis Dusart i jego *Scena w tawernie*, *Święto w wiosce* albo choćby *Kermesse* Pietera Paula Rubensa czy płótna Jana Steena *Scena w tawernie*, *Wesele*, *Nieroby* — wszystkie te obrazy pochodzą z pierwszej połowy XVII wieku i wszystkie przedstawiają podobne scenki obyczajowe. Nawet jeśli Verhaeren wymienia nazwiska malarzy, to nie chodzi mu — jak zaznaczyłem — o jakieś konkretne dzieło, ale o ogólną ideę czy klimat tych obrazów.

Innym dobrym przykładem hypotypozy, zaczerpniętym tym razem z poezji polskiej, mógłby być fragment wiersza Czesława Miłosza *Jadalnia*:

Pokój, gdzie niskie okna, cień brązowy
I gdański zegar milczy w kącie. Niska
Sofa obita skórą, nad nią głowy
Dwóch uśmiechniętych diabłów wyrzeźbione
I miedzianego rondla brzuch połyska.

³⁶ Cyt. za: H. Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique...*, s. 499. Fragment wiersza Verhaerena na język polski przełożyła Maria Delaperrière.

Na ścianie obraz. Przedstawiona zima:
Między drzewami ślizga się na lodzie
Gromada ludzi, dym idzie z komina
I wrony lecą w pochmurnej pogodzie.

Tuż drugi zegar. Ptak wewnątrz tam siedzi,
Wybiega skrzypiąc i woła trzy razy.
A ledwo zdąży krzyknąć po raz trzeci,
Dymiącą zupełnie matka bierze z wazy.³⁷

Seweryna Wysłouch, pisząc o „werbalizacji świata przedstawionego”³⁸, wskazuje na fakt, że wielu badaczy, którzy próbowali interpretować ten utwór, miało problemy z identyfikacją obrazu weń opisanego. Nic dziwnego, gdyż sam opis jest na tyle schematyczny, że obraz można powiązać z całą grupą płócien mieszczących się w klasie „pejzaż zimowy”. Referencja zatem nie musi opierać się na konkretnym obrazie Bruegla (*Pejzaż zimowy z pułapką na ptaki* czy *Strzelcy na śniegu* — na te obrazy wskazuje Renata Górczyńska, powołując się na upodobania samego Miłosza), autorem dzieła sztuki bowiem mógłby być równie dobrze Avercamp, którego pejzaże zimowe, np. *Pejzaż zimowy z łyżwiarzami* z 1608 roku, idealnie pasują do zawartego w wierszu opisu, czy też Esaias van de Velde — autor *Zabawy na lodzie na Wallgraben* z 1618 roku, lub inni pejzażyści. Druga strofa wiersza jest klasyczną hypotypozą odwołującą się do zbioru ogólnokulturowej wiedzy czytelnika, do jego kompetencji pozwalających skojarzyć opisywane dzieło z malarstwem pejzażowym przedstawiającym sceny zimowe. W ten sposób w umyśle czytelnika wytwarza się uogólniony obraz zawartego w utworze uobecnienia dzieła sztuki. Intencja samego poety wiąże się z odesłaniem czytelnika nie tyle do konkretnego malowidła, ile właśnie do całej klasy płócien o podobnej tematyce.

Opis w hypotypozie — w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie — nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów

³⁷ C. Miłosz: *Jadalnia*. [Z cyklu: *Świat. (Poema naiwne)*]. W: Idem: *Poezje*. T. 1. Paryż 1984, s. 93—94. Podkr. — A.D.

³⁸ S. Wysłouch: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001, s. 87.

pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią. Figura ta zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego. Przytoczę jeszcze w tym miejscu ilustrujący to zjawisko fragment wiersza Zagajewskiego *Malarze Holandii*:

Cynowe misy ciężarne i ciężkie metalem.
Grube okna puchnące od światła.
Materialność ołowianych obłoków.
Suknie jak koldry. Wilgotne ostrzygi.
Rzeczy są nieśmiertelne, ale nie służą nam.
Drewniane chodaki potrafią iść same.
Kafle podłogi nie nudzą się nigdy,
czasem grają w szachy z księżycem.
Brzydka dziewczyna studiuje list
napisany sympatycznym atramentem.³⁹

Na wybranych przykładach spróbuję teraz prześledzić tryb funkcjonowania tej figury w konkretnych tekstach literackich. Zaznaczam przy tym, że hypotypoza w danym tekście literackim nie musi być zabiegiem ściśle powiązaniem z intencją pisarza (jak to się dzieje w przypadku cytowanego fragmentu z Camusa), który przecież może wprowadzić tę figurę do swego tekstu zupełnie nieświadomie.

POEMAT BUKOLICZNY ALEKSANDRA WATA*

Wśród wierszy Aleksandra Wata odnaleźć można wiele takich, które mają bezpośrednie referencje do sztuk plastycznych⁴⁰, np. *Przed weimarskim autoportretem Dürera* (wiersz ten, podobnie zresztą jak *Skóra i śmierć*

³⁹ A. Zagajewski: *Ziemia ognista*. Poznań 1994, s. 16.

* Gruntownie zmieniona wersja tekstu opublikowanego w: „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 168 —178.

⁴⁰ Pisał na ten temat szeroko M. Wojdyło: *Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata*. „Ruch Literacki” 1985, nr 2, s. 109 —125.

z tomu *Ciemne światło*, ma dodatkowo charakter ikoniczny), *Przed Breughellem Starszym, Przed Bonnardem, Na wystawie Odilon Redona*. Aluzje do sztuk plastycznych rozproszone są również w pojedynczych wersach wybranych utworów, np. w *Balladzie letniego popołudnia*: „Mijamy wędkarzy stojących / pogiętych jak rzeźby Caldera”, czy też w wierszu *W Barze, gdzieś w okolicach Sevres-Babylone (z kiczów paryskich)*, w którym czytamy takie słowa: „Gdzie je ona znalazła w tej naszej dobie nylonów — / modelka Toulouse-Lautreców, babilońska wszetecznicza?”. Z kolei w oryginalnym, rozbitym na głosy tekście *Wiersze somatyczne* znajdujemy odwołanie do słynnego neapolitańskiego reliefu przedstawiającego Orfeusza, Eurydykę i Hermesa.

Obok takich czytelnych nawiązań można też odnaleźć w twórczości Wata inny typ relacji zachodzących pomiędzy tekstem literackim i obrazem. Chodzi mi zwłaszcza o jeden niezwykle interesujący fragment *Poematu bukolicznego*, który wyróżnia się na tle tekstu i jednoznacznie wpływa na interpretację całego utworu.

Na początek warto przypomnieć kilka szczegółów dotyczących samego *Poematu bukolicznego*, utworu niezwykle z wielu powodów, począwszy od tego, że należy do ineditów poety (nigdy nie został ostatecznie ukończony, w momencie śmierci Wata był jeszcze w fazie obróbki, o czym mogą świadczyć kilkakrotnie poprawiane rękopisy tego tekstu, a także fakt, że nie znalazł się on w wyborze wierszy *Ciemne światło* przygotowanych przez samego poetę dla paryskiej „Libelli” w 1967 roku). Niezwykłość tego przedsięwzięcia można też oceniać miarą oryginalnej formy gatunkowej, jaką poeta wybrał, a nawet stworzył — o czym szerzej za chwilę — jakby specjalnie dla tej właśnie jednej jedynej wypowiedzi. Owa niezwykłość poematu wynika także z ogromnej, skomplikowanej i wielopoziomowej sieci uwikłań intertekstualnych, w którą Wat wpisuje swoją wypowiedź; pod tym względem *Poemat...* Wata — „człowieka tekstowego”, człowieka wychowanego w „tekstowym świecie” — jest, podobnie jak wiele innych jego utworów, wynikiem nadmiaru (koniecznie trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Wat należał do pisarzy chętnie posługujących się „cudzą mową” w rozmaitych jej odmianach).

Cechą znaną tej poezji jest znaczące zróżnicowanie formalne i tematyczne, niezwykle swobodne przeskoki od rodzaju do rodzaju, od

gatunku do gatunku, różnorodność stylów mowy, dyskursywność, nawet w obrębie jednego utworu. Teksty Wata są często tekstami *scriptibles*, a więc tekstami do ponownego napisania, wymuszającymi na czytelniku aktywną, krytyczną lekturę, czyniącymi zeń wytwórcę tekstu (w odróżnieniu od takich, które są jedynie *lisibles*, a więc tekstami do przeczytania)⁴¹.

Poemat bukoliczny powstał najprawdopodobniej w 1964 roku, kiedy Wat wraz z żoną przebywał w Berkeley zaproszony przez slawistów tamtejszego uniwersytetu. Potwierdzają to liczne realia amerykańskie wpisane we *Wstęp do eposu „Kain i S-ka” (w przygotowaniu od wielu lat)* — pierwszą, otwierającą część poematu. Jednak z zamiarem napisania takiego tekstu autor musiał się nosić już znacznie wcześniej, jest to jeszcze jeden tekst rozpoczęty, a nie dokończony, zaistniały w zamyśle twórcy i nigdy ostatecznie nie zrealizowany. Przypomnijmy w tym miejscu, że jednym z głównych bohaterów wiersza *Na spacerze* jest właśnie Kain, a niektóre pomysły interpretacyjne mitu biblijnego zawarte w tym właśnie utworze do złudzenia przypominają rozwiązania, jakie znajdujemy w *Poemacie bukolicznym*, z jedną może różnicą — są o wiele bardziej skondensowane. Sam *Poemat...* można wpisać w cykl późnych wierszy, które stanowią próbę reinterpretacji mitów biblijnych, a zwłaszcza mitów *Starego Testamentu*. Jest to fakt bardzo znamienny dla późnej twórczości Wata, zwłaszcza że w tym samym okresie jego twórczości powstaje wiele wierszy odnoszących się do genealogii poety (*Na melodie hebrajskie, ***Prochów moich braci garsteczka taka..., Próba genealogii* i wiele innych). Problem ten ujawnia się również w rozmowach z Czesławem Miłoszem w *Moim wieku*, a także w *Dzienniku bez samogłosek*. Edytorzy Wata — Anna Micińska i Jan Zieliński — wyróżnili nawet w wydaniu *Poezji zebranych* (Kraków 1992) cykl opatrzony tytułem *Przypisy do Ksiąg Starego Testamentu (Do Izajasza, Do Księgi Królów I, Do Księgi Jonasza)*. Nie będę w tym miejscu rozpatrywał problemu poczucia tożsamości Wata.

⁴¹ Por. R. Barthes: *S/Z*. Paris 1970, s. 11. (Zob. w edycji polskiej: R. Barthes: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiowska. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 38). Kwestie międzytekstowych uwikłań poetyckiego dzieła Wata omówiłem szeroko w książce *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.

Chciałbym raczej zaznaczyć te wątki tematyczne, które w całym dziele Wata wydają mi się szczególnie istotne i które autor *Mopsożelaznego piecyka* wielokrotnie od początku swojej twórczości podejmował; problem pochodzenia zła, kwestia historii — to zjawiska uniwersalne, poeta starał się na nie patrzeć ponad jakimikolwiek podziałami ideologicznymi.

Forma *Poematu bukolicznego* wymyka się właściwie klasyfikacjom gatunkowym czy nawet rodzajowym — ni to proza, ni to poezja. Jak na utwór poetycki *Poemat...* jest zbyt prozatorski, jak na utwór prozatorski — za bardzo poetycki. Brak tu cechy uporządkowania naddanego właściwej tekstom poetyckim — budowy stroficznej (choć ten akurat wyznacznik w świetle poezji współczesnej jest dosyć wątpliwy i nierozstrzygający). *Poemat...* nie spełnia właściwie wymogów gatunku zapisanych w tradycyjnych poetykach opisowych. Zresztą już w zakończeniu *Wstępu do eposu* zamieścił Wat wtrącone w nawias słowa: „(Ale co ten wstęp i ów szyld ma wspólnego z eposem (w przygotowaniu)? Nic, absolutnie nic. Poza tytułem, który jest zresztą dla eposu niestosowny)”. Granica między poezją a prozą jest tu całkowicie zatarta, wers dowolnie wydłużany lub skracany (przez co trudno uchwycić różnicę pomiędzy członowaniem naturalnym a arbitralnym), albo po prostu przechodzący w zapis prozatorski; tekst poetycki zamienia się nagle w esej filozoficzny po to, by ponownie powrócić do formy wierszowej.

Aby choć w przybliżeniu określić formę tego utworu, trzeba odwołać się do metatekstowych zapisków samego poety:

Strefa pograniczna między poezją-poezją a prozą-prozą (nie mam na myśli najlichszego jej gatunku tzw. prozy poetyckiej): ruch poezji do prozy i *vice versa*, stwarza dynamiczne napięcia i możliwości odnowy jednej i drugiej — najcenniejsze to odkrycie poetyki Eliota. Na tym nb. polega oryginalność Różewicza, a także — od przeciwnego brzegu — prób Ważyka i moich własnych.⁴²

— lub też:

⁴² A. Wat: *Ucieczka Lotha. Proza*. Oprac. K. Rutkowski. Londyn 1988, s. 183.

[...] moje zainteresowania tzw. formalne zmierzają chyba wyłącznie do tego, by znaleźć się i utrzymać na wąskiej granicy pomiędzy prozą-prozą (broń Boże, prozą poetycką!) a poezją-poezją (byle nie prozatorską).⁴³

Tak więc ani poezja, ani proza. A zatem co? Jak chciałby Wat — forma „pograniczna”. Ma to oczywiście swoje głębsze uzasadnienie i wiąże się z poszukiwaniem epickich korzeni poezji, ale też wskazuje na specyficzność języka polskiego jako języka poezji, co potwierdzają metafory użyte przez poetę w jego opisie:

[...] polszczyzna jest oporna względem poezji, surowiec to fonetycznie i semantycznie twardy, szorstki, kanciasty [...]. Polszczyzna jest nade wszystko materią rzeźbiarską, a nie malarską; poeta polski pracuje jak w twardym drzewie czy kamieniu. [...] Wydaje się, że najwłaściwsze są wiersze polskie, w których odczuwa się opór i mękę surowca językowego.⁴⁴

Wróćmy raz jeszcze do kwestii gatunku, do samego tytułu, a zwłaszcza do słowa „bukoliczny”, które implikuje w końcu, podobnie jak słowo „poemat” (w domyśle „poemat prozą”), przynależność gatunkową i włącza utwór Wata w ciąg synonimiczny „bukolika”, „idylla”, „ekloga”, „sielanka”. Jednak w świetle treści utworu natychmiast rodzi się zastrzeżenie: coś to za bukolika, w której autor zarysował na wskroś tragiczną wizję świata opartego na przemocy, gwałcie, zbrodni, eksterminacji. Bukoliczność *Poematu...* w kontekście jego treści wydaje się ironiczna, opisane w nim dzieje ludzkości ujęte właśnie w ironicznej perspektywie.

Jedną z form gatunkowych, z jaką dałoby się — jak myślę — powiązać *Poemat bukoliczny*, jest staropolski poemat satyrowy, taki jak *Satyr, albo Dziaki mąż* Jana Kochanowskiego. Ów satyr w poemacie Kochanowskiego wychodzi z lasu na świat, obserwuje, dostrzega i opisuje wszelkie jego braki; podobnie w utworze Wata Kain, który zaczyna skomplikowane historiozo-

⁴³ A. Wat: *Posłowie od autora*. „Oficyna Poetów” [Londyn] 1967, nr 5, s. 16.

⁴⁴ A. Wat: *Ucieczka Lotha. Proza...*, s. 182. Podkr. — A.D.

ficzne i filozoficzne wywody na temat pochodzenia zła (jest to motyw, do którego Wat obsesyjnie i wielokrotnie powracał w swoich utworach poetyckich i prozatorskich) od położenia się „na kupie butwiejących liści sekwoi. Podobno odór butwienia sprzyja myśleniu”. Wypowiedź Kaina zamienia się nagle w wyznanie pacjenta opowiadającego psychoanalitikowi swój szalony sen o historii świata: „Ułożył się wygodnie jak na kanapce u psychoanalityka. Bo już i można stosować psychoanalizę, marzenia sennie zaistniały”; potwierdzają to luźne skojarzenia, bezustannie przerywany dygresjami tok wypowiedzi, dyskursywność zaznaczana wielokrotnie w obrębie tekstu wtrąceniami typu: „*passons*”, „*revenons à nos moutons*”, „idźmy dalej”. Monolog w gabinecie psychoanalityka zastępuje spowiedź. Przed kim innym bowiem się spowiadać, jeśli samemu Bogu ufać nie można, a wina, obciążenie, świadomość winy istnieje w zbiorowości, do której należy Kain? Potwierdzają to słowa będące trawestacją Baki:

Przez Ablowe zabijanie
weszła śmierć do naszych komór.
Już się od niej nie wymigam,
życiem stało się konanie,
czy to mór czy nie mór,
tyfus, trąd, thrombosis, tumor,
w tym konaniu będę drygał.
Nikt nagrody nie dostanie
Aż w niebiosach, Alleluja!
W niebiosach też nie!⁴⁵

Wina jest rzeczywista i trzeba sobie jakoś z nią poradzić, skoro nie pomaga spowiedź, to przynajmniej jej *ersatz* — psychoanaliza.

Jeśli mówimy o formie gatunkowej *Poematu*..., to trzeba wrócić do wspomnianego wcześniej fragmentu zawierającego opis świata, który widziany

⁴⁵ A. Wat: *Poemat bukoliczny*. „Zeszyty Literackie” 1985, nr 9, s. 39. Dalsze cytaty z tego tekstu podaję z oznaczeniem PB i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

jest — jak się zdaje — okiem wygnanego, wyalienowanego i podglądającego innych ludzi Kaina:

Jedni ćwiczą w rzucaniu oszczepem, inni plotą koszyki, lepia garnki, kupczą pod okapami, podkuwają konie, przy ogniskach tańczą ich kobiety, matki karmią niemowlęta i kłócą się, te piski, te nieznośne ich piski dobiegają aż tutaj, młodzi uciekają przed rozeźlonym staruchem, rotmistrze rozkazują trębaczom grać pobudkę, żołnierze idą na grabież i rapt córek gospodarskich, a córka króla przechodzi ze służebnicami do studni, rybacy zarzucają sieci w morze, gdzie kłębią się w proliferacji ryby, kielich krąży między biesiadnikami i nóż także, w kuźni płatnerz ostrzy broń, spod rąk matek leci paździerz, na pagórku krzyżują obcego, na świętym kamieniu ksiądz zarzy-na baranka, nagie dzieci i psy pętają się między nogami, na rozdrożu jak wieża stoi wielkooka prostytutka, wysokie włosy stroszą się, grzebienie z szyldkretu i z masy perłowej, za murem oracz prowadzi opasłego byka z sochą, na wieży astrolog układa horoskop, jest przyjemnie, ziemia zagospodarowana po ludzku, ziemia osiadłych. Ale ja jestem wiecznym wygnańcem na ziemi osiadłych.

PB, s. 48, podkr. — A.D.⁴⁶

Opis ten jest bardzo szczegółowy na tle całości tekstu, to taki wariant, który Janusz Sławiński określa mianem deskrypcji stanowiącej w utworze „miejsce przerwy w znaczeniowym organizowaniu się opowiadania”⁴⁷. Wskazany fragment *Poematu...* budzi skojarzenia obrazowe i stanowi, jak myślę, hypotypozę doskonale zakomponowaną w poemacie i w znaczący sposób wpływającą na generowanie sensów wpisanych w ten utwór. Opis dokonany w czasie teraźniejszym, rozmaite ludzkie zajęcia i czynności przedstawione symultanicznie — trudno byłoby nie skojarzyć tego z malarstwem alegorycznym, do którego przyjdzie nam jeszcze się odwołać. Byłby to zatem obrazowy

⁴⁶ W cytowanym fragmencie podkreśliłem słowa, które, jak myślę, mogłyby odsyłać do *Pejzażu z upadkiem Ikara* Pietera Bruegla Starszego. W lewym dolnym rogu tego obrazu widoczny jest wyraźnie fragment muru oddzielającego zapewne sąsiadujące z sobą pola.

⁴⁷ J. Sławiński: *O opisie*. W: Idem: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 192.

fragment stanowiący alegorię świata nieuporządkowanego, świata, w którym ludzie (ludzka zbiorowość postrzegana symultanicznie) bezustannie wykonują dziwne, chaotyczne i trudne do uzasadnienia czynności. Struktura alegoryczna wpisana w ten fragment tekstu (przypomnijmy, że znajduje się on w zakończeniu *Poematu...*) rzutuje na całość utworu i może ukierunkowywać linię jego interpretacji. Wat pisze w *Poemacie...* o historii świata, o złu, które na nim panuje, ale robi to w sposób bardzo szczególny.

Zauważmy, że w przewrotnej, intrygującej i prowokacyjnej interpretacji mitu biblijnego Kain postawiony zostaje już na samym początku w pozycji „kozła ofiarnego” (R. Girard). Pierwsze słowa *Poematu...* (po wstępie) brzmią: „Nic nie rozumiem”, a wypowiada je Kain, który próbuje ogarnąć rozumem historię ludzkości. Natychmiast też dopełnia swą wypowiedź serią refleksji autokrytycznych:

Chłop ryfa, gbur, co może rozumieć z kwiatków Jego myśli? Oryl, który tak przecuchł mierzwą, że zwierzęta z boru wpadają na mnie ufnie.

PB, s. 35

Brutalnemu Kainowi mordercy daleko jednak do łagodności i dobroci św. Franciszka, tworzy on własną teomachię i buduje kategoryczne alternatywy na miarę Sørensa Kierkegaarda, z garnącymi się do niego stworzeniami postępuje jak napiętnowany zwyrodnialec, za którego zresztą sam siebie uważa:

Jednym wykręcam nogi, drugim obcinam skrzydła, ptaszętom z zasady wykluwam oczy. Jedno z dwojga: albo latać, albo patrzeć.

PB, s. 35

Kain obciążony brzemieniem zbrodni, Kain kozioł ofiarny próbuje za wszelką cenę dociec przyczyn swego losu:

Tertio, dlaczego ja mianowicie zabiłem swego brata, którego kochałem, ach, jak ja kochałem, i nie myślcie, że był tu cień zawiści o jego urodę! Na odwrót, właśnie dlatego szczerym sercem akceptowałem

swoją szkaradność, ażeby kontrastem
potwierdzała jego urodę, aby ohyda
Kalibana była hymnem jego urody
pierwszej ludzi urody, bo wiem,
co tam wiele gadać, rodzice urodą nie grzeszyli,
ciężkie to było, niedoformowane,
glina skamieniała byle jak,
zmierzwił to,
kudłate ropiejące, zasmarkane, śliniace.
Więc, powtarzam, dlaczego ja miałem zabić,
Czy to nie można było poczekać na moje potomstwo?
Ledwo stworzył człowieka, już go nakłonił do
grzechu i kary najpierw i już w następnym pokoleniu
do morderstwa. [...]

PB, s. 39

Później Kain stawia tezę o pochodzeniu historii:

Tak się zaczęła historia. Bo i historia zaczęła się ode mnie, tj. od
aktu zabójstwa, przed tym historii nie było.

PB, s. 40

Popełnioną przez siebie zbrodnię wyjaśnia tak:

Zamordowanie Abła było ofiarą moją, ofiarą Jemu, tak to rozumia-
łem, mogłem się mylić, ale rozumowanie prawidłowe. Czym chata bo-
gata. Że rozumowanie moje nie jest całkiem błędne *exemplum* ofiara
Abrahama na górze Moriah!

PB, s. 40

Włożone w usta Kaina rozważania Wata na temat kary są bliskie tezom
postawionym 11 lat później przez Michela Foucaulta (*Nadzorować i karać*):

Aha, na czym się to ja zatrzymałem? Aha, cudaczność niepojęta
kary. Tego zupełnie nie rozumiem.

Bo zważmy: „Coś ty zrobił? Słyszysz jak krew twego brata woła do mnie z ziemi? (nie słyszę, nie woła, figura retoryczna). Odtąd bądź przeklęty i wygnany z ziemi żyznej, której usta piły krew twego brata” (znów retoryka: usta ziemi! początek grafomanii). „Bądź wiecznym włóczęgą na ziemi osiadłych” (jak oni chętnie skazują na wygnanie! A przecież człowiek na ziemi osiadły gust ma nieprzeparty do włóczęgi, po to żeby uświadomić sobie w swojej osiadłości, więc znowu, co to za kara?).

PB, s. 41

W Kainowskiej teomachii moment Stworzenia paradoksalnie staje się momentem kary, a Bóg zostaje obciążony odpowiedzialnością za istnienie zła i przemocy w historii ludzi. Piszę „teomachii”, gdyż Wat jednoznacznie wpisuje *Poemat bukoliczny* w tę tradycję, znacznie bardziej jednak radykalną od romantycznej, a nawet od takiej, jaką uprawia Søren Kierkegaard (Wat w *Poemacie...* przekłada nazwisko i nazywa go — Søren Cmentarz). Teomachia Wata zbliżona jest do bluźnierstwa, blasfemii, a ta była już obecna we wczesnym okresie jego twórczości⁴⁸.

W *Poemacie bukolicznym* odnaleźć można prowokacyjne znamiona wulgarного stylu. Cała wypowiedź celowo ułożona jest niedbale, w niektórych fragmentach z nadmierną swobodą, co Wat podkreśla z emfazą. Oto na przykład fragment, w którym Kain komentuje dzieło stworzenia tak, jakby rysował jakąś adamicką wizję świata z obrazu Hieronima Boscha:

A co do pieprzenia się ważek,
O, dawniej wszystko się
Rypało, wszędzie, w powietrzu i
Na lądzie i we wodzie. Jedno
panrypanie. Ale to jeszcze nie była

⁴⁸ Por. np. M. Baranowska: *Transfiguracje przestrzeni w twórczości Wata*. W: *Przestrzeń i literatura*. Wrocław 1978, s. 281—296; T. Venclova: *Aleksander Wat: obrazoburca*. Przeł. J. Gościński. Kraków 2000.

obłąka, owszem frenetyczny tan
prokreacji, jedna wszystkim wspólna
nieustająca ekstaza, bo gdy
przestawali, to po to,
by móc rozpocząć na
nowo, to logiczne.

Hymn

Nieustający ku chwale Stworzenia.
Najpierw ciuścili się bezpotomnie,
Ale po grzechu pierworodnym — paaszło!
Poszło libido procreandi, proliferacja,
pieprzcie się i mnożcie się w nieskończoność,
w postępie arcygeometrycznym. I może,
może rozpętanie przez Kaina łańcuszka
zabójstw miało być antidotum, bo i miejsca
by zabrakło dla ludzi, pajaków, mamutów, infuzorii, itd.
W takim wypadku zabicie Abła byłoby zabiegiem higieny,
Profilaktyki populacyjnej? Ale po co? Przecież załatwił to
Później prościej — potopem? Ano właśnie! No,
Pierwsza próba nie udała się, plemię Kaina
Za leniwe do morderstw, więc wymyślił On
Środek skuteczniejszy, potop.

PB, s. 44—45

W *Poemacie bukolicznym* Wat przedstawia historię świata jako historię szaleństwa. Nie ma w niej nic systemowego, nic, co dałoby się uporządkować i przewidzieć. Takie próby syntetycznych ujęć i opisów świata, ogarnięcia całości, wskazać można już we wczesnej prozie Wata, przede wszystkim jednak w jego późnych wierszach. Podejmowane są one zawsze z pełną świadomością niewystarczalności języka, braku środków opisu, być może też ze świadomością nieistnienia historii monumentalnej, historycystycznej, zaszufladkowanej, którą da się uporządkować; owa historia wymyka się zasadom i schematom.

Jak opowiedzieć historię świata bezustannych nonsensownych aktów eksterminacji, wojen, rewolucji, nad którymi nie panuje nawet sam Bóg,

czego w końcu mają dowodzić rozważania Kaina z *Poematu bukolicznego*? Jedyną możliwą formą wypowiedzi staje się pełen ironii, eklektyczny gatunkowo i otwarty tekst, wymykający się sztywnym klasyfikacjom zapisanym w podręcznikach poetyki. *Poemat bukoliczny* jest tekstem otwartym (w całej wieloznaczności tego słowa, a nie tylko w ujęciu *Poetyki dzieła otwartego* Umberta Eco), tekstem niedokończonym, tekstem znajdującym się w fazie ciągłego pisania, podobnie jak całe dzieło Wata, jak cała historia.

FUGA RAFAŁA WOJACZKA

Analiza utworu Wojaczka w rozprawie poświęconej korespondencji obrazów i wierszy może się wydać co najmniej zaskakująca, choć tylko pozornie, co spróbuję szczegółowo wyjaśnić. Krytyka literacka rzadko zwracała uwagę na ten aspekt twórczości poety, który wiąże się z obrazowością — w rozmaitych opracowaniach sporadycznie pojawiają się luźne skojarzenia pojedynczych tekstów z malarstwem. Twórczość Wojaczka, rzadko ostatnio omawiana, ciągle pozostaje kontrowersyjna, rozpięta między głosami słabo uzasadnionego zachwyty (Bogusław Kierc) i surowej, obiektywnej oceny (Jerzy Kwiatkowski). Nie zamierzam mieszać się do sporów, które z mojego punktu widzenia są w niektórych wypadkach kuriozalne, a czasami też zupełnie nieciekawe. Nie chcę rozstrzygać kwestii związanych z wielkością czy marnością tej poezji. Interesuje mnie przede wszystkim problem jej obrazowości, który spróbuję objaśnić na wybranych przykładach.

Na wstępie przypomnieć trzeba tekst wiersza *Fuga*:

Ktoś klaszcze, wali w blachę, lecz głowy nie wystawia
Ktoś nóż zacięcie ostrzy, słyszę, nóż chichocze
Ktoś piwo warzy mi aż kadź bulgoce
Ktoś wyrok pisze, pióro skrzypi, papier ziewa

Ktoś biegnie, ktoś się skrada, ja nie śmiem oddychać
Ktoś lufy czyści i na lufach gra
Ktoś stos układa, stos podlewa, szczapy piją
Ktoś trumnę zbija, w palec trafia, klnie

Ktoś się uśmiecha, skóra trzeszczy, wargę pęka
Ktoś zapala papierosa, łykam dym
Ktoś klaszcze, wali w blachę, lecz głowy nie wystawia

Ktoś szybę tłucze, szmatę pali, ja się duszę
Ktoś wyrok spisał, pióro schował, papier wziął
Ktoś na głos czyta, głoski łyka, mnie już nie ma⁴⁹

To prawda, że tytuł utworu ma charakter na wskroś „muzyczny” i sam utwór trzeba by umieścić w tradycji „fug literackich”, co więcej, schemat strukturalny wiersza jest oparty na konstrukcji fugi, oczywiście do pewnego stopnia, gdyż pełna realizacja wyznaczników fugi jako utworu muzycznego w utworze literackim jest po prostu niemożliwa i sprowadza się do zabiegów konwencjonalnych oraz retorycznych strategii obranych przez autora. Omawiając problem „fug literackich”, Andrzej Hejmej tak pisał na ten temat:

[...] nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie, co oznacza w szerszej perspektywie, przez prostą analogię, niemożność wzajemnego transponowania sztuk.⁵⁰

Tradycja „fug literackich” jest niezwykle bogata, by przypomnieć w tym miejscu choćby *Preludium i fugi* Umberta Saby, *Fugę śmierci* Paula Celana czy *Fugę* Stanisława Grochowiaka. Każdy z wymienionych utworów nawiązuje dialog z fugą muzyczną, oparty na regułach wypracowanych przez poszczególnych twórców, jednocześnie żaden z nich nie jest i nie może być prostym powieleniem gotowego muzycznego wzorca.

Klasyczna fuga muzyczna realizuje następujący schemat: temat, kontrapunkt, kontynuacja. Jej charakterystyczną cechą jest polifoniczność uzyskiwana dzięki wertykalnemu układowi konstrukcyjnemu. To właśnie w tym tkwi jeden z czynników różnicujących w sposób zasadniczy dzieło muzyczne i literackie. Wertykalny układ fugi muzycznej pozostaje w sprzeczności

⁴⁹ R. Wojaczek: *Utwory zebrane*. Wrocław 1976, s. 193—194.

⁵⁰ A. Hejmej: *Literackie fugi* („*Preludio e fughe*” U. Saby i „*Todesfuge*” P. Celana). W: Idem: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 96.

z linearnością utworu literackiego, a konsekwencja takiego stanu rzeczy jest następująca:

Symultaniczność muzycznej fugi ulega zniszczeniu w układzie linearnym, który powoduje, iż relacje harmoniczne „splaszczają się” do wymiaru horyzontalnego.⁵¹

Jan Prokop, analizując *Fugę* Grochowiaka, stwierdził, że

tekst jest aluzją do pozajęzykowego systemu znaków, jakim jest muzyka. [...] Stylizacja muzyczna (jako forma aluzji) nadaje światu przedstawionemu w tekście rangę harmonijnej wzniosłości.⁵²

Posługując się określeniem „aluzja”, interpretator wykluczał również możliwość całkowitej transpozycji utworu muzycznego na tekst literacki.

Fugi literackie, próbując naśladować schemat konstrukcyjny fugi muzycznej, korzystają z niemal stałego zestawu zabiegów stylistycznych, zwłaszcza trzech ściśle z sobą powiązanych chwytów: paralelizmu, anafory, powtórzenia. Warto w tym miejscu przytoczyć w celu porównania wspomniany utwór Grochowiaka, w którym widać dokładnie takie same zabiegi stylistyczne jak w wierszu Wojaczka:

Na fujarce z ołowiu — Dante,
A oni nadzy, lekko siwi — śpiewem.
Kobiety na brzuchach nagich — bębny niosąc — w sopran,
W bas weszli starcy
Biali jak brzuch ryby.
I korowód dziewczynek, obarczonych w kolana —
I trzy chóry młodzieńców, ozdobionych w liszaje —
I korowód dziewczynek w spódniczkach z gazety,
I trzy chóry młodzieńców ze skrzydłami z gipsu.

⁵¹ Ibidem, s. 100.

⁵² J. Prokop: *Stanisław Grochowiak: „Fuga”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966, s. 430.

Płomień szumiał łagodnie
Jak blask filmu na ścianie,
Wstępowali bez gniewu,
Wygaszając głosy.

Na fujarce z ołowiu — Dante,
Na fujarce z ołowiu — Dante,
Za nim długo wlokące się włosy.⁵³

W konstrukcji *Fugi* Wojaczka uprzywilejowanym chwytem staje się anafora oparta na wielokrotnym powtórzeniu słowa „Ktoś”. Anafora, w powiązaniu z paralelizmem, kształtuje w tym utworze styl anaforyczny. Jej funkcje: homofoniczna (zwielokrotnione powtórzenia fonetyczne) oraz retardacyjna, kształtują sferę mnemotechniczną tego wiersza⁵⁴, ale nie tylko, monotonne powtarzanie tego samego wyrazu podkreśla bowiem jego semantykę — ów zaimek nieokreślony potęguje wrażenie obcości świata zewnętrznego, poczucie zagrożenia, świadomość wyobcowania, alienacji. Podmiot mówiący doznaje lęku przed obcym światem, z którego pochodzi zło. Anaforyczny układ analizowanego tekstu nie jest zresztą przypadkiem odosobnionym w twórczości Wojaczka⁵⁵. Anafora pełni tu jeszcze jedną bardzo ważną funkcję, o czym szerzej dalej.

Fuga jako utwór muzyczny staje się więc bezpośrednim intertekstem wiersza Wojaczka, intertekstem ważnym, ale nie jedynym. Oczywiście wpisana w tytuł utworu może po prostu zacierać czytelnikowi inne interteksty, które ten tekst niewątpliwie posiada. Pisząc: „inne interteksty”, mam na myśli obrazy. Utwór Wojaczka jest hypotypozą — rzutuje to na interpretację tekstu, pozwalając na nieco odmienną jego lekturę, umożliwiającą połączenie świadomości twórczej poety z „myśleniem obrazowym”.

⁵³ S. Grochowiak: *Fuga*. W: Idem: *Agresty*. Warszawa 1963, s. 34.

⁵⁴ Por. M. Dłuska: *Anafora*. W: Eadem: *Studia i rozprawy*. T. 2. Kraków 1970.

⁵⁵ Zwrócił na ten fakt uwagę Jacek Łukasiewicz: *Liryka Rafała Wojaczka*. W: *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Red. R. Cuda k i M. Melecki. Katowice 2001, s. 171.

Gdy wskazuję na międzytekstowe uwikłania wiersza Wojaczka, chodzi mi o taki model intertekstualności, który z jednej strony opiera się na tym, co zamierzone, co celowe, co ujawnia rozmaite transformacje tekstowe, sposoby świadomego struktutowania tekstu, wszystko to, co łączy się z działaniami podmiotu czynności twórczych, a z drugiej na tym, co niezamierzone, co niekoniecznie musi wynikać z intencji autorskiej i może być powiązane z podświadomym aspektem aktu twórczego. Relacje intertekstualne nie mogą się ograniczać jedynie do kwestii źródeł czy wpływów, a tekst, na co już zwracałem uwagę we wstępie, stanowi pole aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasem trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznymi cytatami. Zatem mielibyśmy tu do czytania z dysseminacją sensów, z ich rozsiewaniem i wzajemnym przenikaniem się. Chcę w tym miejscu podkreślić rzecz następującą: nie chodzi tu o przekładalność obrazu na wiersz lub odwrotnie, chodzi raczej o to, co słowa wiersza ewokują, o sposób, w jaki oddziałują one na czytelnika.

Jeżeli założymy, że analizowana *Fuga* to hypotypoza, wówczas pozostaje określić, jaki typ obrazowania czy jakie obrazy ewokuje, inaczej mówiąc, jaki jest pikturalny intertekst (a raczej interteksty, ponieważ, jak się wydaje, może ich być w tym wypadku wiele) tego tekstu. Myślę, że utwór ten odsyła przede wszystkim do takiego typu obrazowania, jaki odnajdujemy w dziełach Hieronima Boscha, a szerzej — w niderlandzkim malarstwie alegorycznym.

We współczesnej poezji polskiej bezpośrednich referencji do dzieł Boscha jest wiele. Warto w tym miejscu przypomnieć frazę ze słynnego wiersza Zbigniewa Herberta *Potęga smaku*: „Kto wie gdyby nas lepiej i piękniej kuszone / słano kobiety różowe płaskie jak opłatek / lub fantastyczne twory z obrazów Hieronima Boscha...”⁵⁶. Można by również przywołać cykl wierszy *Ogród ziemskich rozkoszy* z tomu *Nieobjęta ziemia*⁵⁷ Czesława Miłosza,

⁵⁶ Z. Herbert: *Potęga smaku*. W: Idem: *Raport z oblężonego miasta*. Wrocław 1992, s. 92.

⁵⁷ C. Miłosz: *Ogród ziemskich rozkoszy*. W: Idem: *Nieobjęta ziemia*. Kraków 1988, s. 9 —13. Cykl wierszy Miłosza odwołuje się do tryptyku *Tysiącletnie królestwo*, znajdującego się w muzeum Prado w Madrycie (szczegółową informację na ten temat zawiera zresz-

Tadeusza Różewicza wiersz *Syn marnotrawny* (z obrazu *Hieronima Boscha*) czy też mniej znane utwory Romana Brandstaettera, choćby *Hieronim Bosch*⁵⁸, lub Jana Kulki *Podpatrzeć Boscha przy pracy nad sztalugą*. Przykłady tych bezpośrednich referencji moglibyśmy mnożyć, skoncentrujemy się jednak na utworze Wojaczka, w którym nie ma przecież żadnej wskazówki odsyłającej bezpośrednio do jakiegokolwiek typu malarstwa. Sposób zastosowanego w wierszu opisu, podobnie jak tematyka utworu, pozwalają jednak, jak sądzę, na wskazanie referencji do malarstwa alegorycznego.

Świat z wiersza Wojaczka zdaje się niemal wprost odsyłać do obrazów Boscha, myślę tu w pierwszej kolejności o *Sądzie ostatecznym* (wszak w wierszu mowa o wyroku, który w końcu zapada), ale również o przedstawieniach piekła z tryptyków *Tysiącletnie Królestwo*, *Wóz z sianem* czy ze *Stołu Mądrości* albo *Kuszenia św. Antoniego*, czy też z obrazu pochodzącego z atelier Gillisa Mostaerta *Wóz z sianem* (ten znajdujący się w Luwrze obraz alegoryczny z pierwszej połowy XVI wieku ewidentnie wywodzi się z tradycji malarstwa niderlandzkiego i opatrzony jest formułą „alegoria — marność świata, grzechy główne”). Nie chodzi przy tym o niezwykle bogate znaczenia symboliczne zawarte w dziełach Boscha i innych obrazach alegorycznych. Lektura porównawcza obrazów i wierszy na nic by się tu nie zdała, podobnie zresztą jak rozległa wiedza historyków sztuki. Bosch, a także inni

ta pierwsza część poematu zatytułowana *Lato*, poeta wskazuje w niej obraz i miejsce jego ekspozycji). Kolejne partie poematu Miłosza (*Raj, Ziemia, Jeszcze ziemia, Piekło*) dokładnie odpowiadają konstrukcji tryptyku Boscha.

⁵⁸ R. Brandstaetter: *Hieronim Bosch*. W: Idem: *Dzieła zebrane. Wiersze i poematy*. Kraków 2003, s. 43—45. Oto fragment tego wiersza:

Na okręcie głupców
Zbudowanym z łupiny orzecha
Odwrócił się porządek wartości.
Prawda stała się złudzeniem,
A złudzenie prawdą.
Ludzie,
Opici winem, obżarci ponad sytość,
Ryczą przy wtórze lutni
Pieśń radosnej rozpacz,
Apokalipsą brzuchów.

pokrewni mu malarze, jest dla nas interesujący przede wszystkim z jednego istotnego względu. Otóż kiedy Wilhelm Fraenger pisze o schematach piekła zawartych w *Tysiącletnim królestwie*, zwraca uwagę na fakt, że wizje Boscha są poniekąd wytworem „demonomaniakalnych halucynacji”⁵⁹ malarza. Twory powstałe na obrazach w wyniku tych halucynacji oddziałują na widzów w sposób niezwykle — fascynują i przerażają, pobudzają wyobraźnię, pozwalają fantazjować. Recepcja obrazów Boscha nie sprowadza się do deszyfrowania ukrytych w nich symboli i tajemniczych znaczeń, liczy się cała rozległa warstwa fantasmagoryczna, którą one stymulują. Jurgis Baltrušaitis, pisząc o malarstwie Boscha, umieszcza je w kategorii „wypaczonych perspektyw” i pełnych fantasmagorycznych wizji „krain iluzji”⁶⁰. Wizje Boscha, ale i wizje Wojaczka, wywodzą się z porządku aberracji.

Charakterystyczną cechą malarstwa Boscha jest wspomniana już alegoryczność — wizje przedstawione na jego płótnach są alegoriami świata. Kolejne sceny rozgrywają się tu symultanicznie, równocześnie, obok siebie. Czy nie tak samo dzieje się w analizowanym tekście Wojaczka, w którym symultaniczność obrazu zostaje wykreowana poprzez opis oparty na anaforze i wyliczeniu? Ów efekt symultaniczności dodatkowo podkreślany jest czasem teraźniejszym, stosowany konsekwentnie w całym opisie (wyjątek stanowi przedostatni wers, paralela wersu czwartego z pierwszej strofy — wyrok, który wcześniej przygotowywano, zostaje wykonany). Gdyby podjąć próbę opisu malowidła Boscha, również wymagałoby to użycia czasu teraźniejszego i wyliczenia kolejnych mikroszenek czy epizodów znajdujących się na obrazie. W różnorodnych edycjach albumów z reprodukcjami dzieł Boscha autorzy stosują zabieg wycinania tych pojedynczych epizodów i dodatkowo je tytułują, np. w *Piekle* wydzielone zostały przez Fraengera takie oto scenki: *Drzewo poznania*, *Kosmiczny pożar*, *Piekło mnichów*, *Zakonnica wyludzająca spadek*, w *Kuszeniu św. Antoniego* zaś — *Chór duchów zemsty*, *Czarna msza*, *Spisek pod kładką* itd.

Skojarzenie z alegorycznym malarstwem Boscha mogą nasuwać także rekwizyty i czynności wskazane w tekście: walenie w blachę, ostrzony nóż,

⁵⁹ W. Fraenger: *Hieronim Bosch*. Przeł. B. Ostrowska. Warszawa 1987, s. 42.

⁶⁰ J. Baltrušaitis: *Les Perspectives dépravées*. T. 1. Paris 1997, s. 263.

lufy, stos, trumna, palona szmata. Obraz świata ukształtowany w tym wierszu jest obrazem symbolicznego piekła — to piekło na ziemi, w którym człowiek żyje w stanie permanentnego zagrożenia. Świat zewnętrzny jawi się tu jako esencja zła, a bohater liryczny znajduje się w sytuacji bohatera *Procesu* Franza Kafki — Józefa K., tym samym w wierszu spełnia się opisana przez Kafkę sytuacja „klatka szuka ptaka” (skojarzenie tej poezji z pisarstwem Kafki wydaje się w pełni uzasadnione, wszak autor *Sezonu* pomieścił w swym tomie wiersz *Ja, Kafka*). To sam świat niesie z sobą rozmaite zagrożenia, których człowiek nie jest w stanie uniknąć, nie zależą one bowiem od jego wyborów czy woli; w każdej chwili można znaleźć się w pułapce niezależnie od własnego postępowania czy własnych planów i zamierzeń.

Słowo „fuga” w tytule utworu Wojaczka wskazuje nie tylko na intertekst muzyczny. Wydaje się, że zawiera kilka ważnych z punktu widzenia interpretacji znaczeń. „Fuga” pochodzi od łacińskiego *fuga, fugae* i oznacza ucieczkę, wygnanie, ale również obawę, niechęć, wstręt, pośpiech czy szybki bieg. Te znaczenia z pewnością były znane Wojaczkowi, a ich obecność jest wyraźnie wyczuwalna w całym tekście, który przecież mówi wprost o uciekaniu, niechęci do świata niosącego zagrożenie. Do tej serii znaczeń można by dodać również psychologiczne znaczenie terminu „fuga”, odnoszące się do stanu psychicznego pacjenta, w którym ten próbuje chronić się przed światem ucieczką mentalną. Zakładam, że i to znaczenie musiało być autorowi dobrze znane.

Wiersz Wojaczka ma pewną intrygującą cechę konstrukcyjną — już podczas pierwszej lektury bez żadnych wątpliwości rozpoznajemy w nim sonet. Jednoznacznie stwierdzić można, że ten kanonizowany, obciążony bogatą tradycją układ stroficzny należy w poezji autora *Innej bajki* do uprzywilejowanych schematów konstrukcyjnych (stanowi ramę strukturalną takich wierszy, jak: *Nasza Syberia*, kolejnych *Piosenek bohaterów*, *Ojczyzna*, *Mimikra*, *Gwałt*, *Studium*). Gdyby jednak przyłożyć do wskazanych tekstów tradycyjną definicję proponowaną przez poetykę opisową, okaże się, że poza samym układem stroficznym (czternaście wersów o układzie: dwa tetrastrychy i dwa tercety) oraz opisowością, która w wierszach Wojaczka obejmuje zwykle całość tekstu, sonety te odrzucają wszystkie inne wyznacz-

niki konstrukcyjne właściwe tej formie. Intrygującą kwestią jest w *Fudze* układ rymów, a ściślej mówiąc, ich zanikanie. Pierwszy tetrastych zawiera rymy okalające („wystawia” — „ziewa”; „chichoce” — „bulgoce”; układ abba), w następnych strofach rymy te zostają zatarte, rozproszone (można by w tym miejscu przytoczyć wiele przykładów wierszy Wojaczka, niekoniecznie sonetów, w których dostrzegalna jest ta sama praktyka: w obrębie jednego tekstu, pisanego na pozór wierszem regularnym, niby przypadkowo pojawiają się pary rymowe, ulegające potem zatarciu). Dzieje się tu tak, jakby wpisane w tekst znaczenia rozbijały od wewnątrz i rozprasały tę obraną przez poetę klasyczną formę wierszową. Dodatkowo przekonują o tym układy sylabiczne w poszczególnych wersach; ich liczba waha się od czternastu do dziesięciu sylab, choć pozornie wiersz ma układ harmonijny. Zamknięta forma wierszowa stanowi coś w rodzaju obrazowego kadru, który ulega pęknięciu i rozproszeniu. Nawiązanie do „kultury wysokiej” jest tu podwójne: z jednej strony chodzi o samą formę muzycznej fugi, z drugiej — o literacką formę sonetu. Obydwie te formy nie wytrzymują konfrontacji ze światem przedstawionym w tekście — gwałtem, przemocą, groźbą śmierci itd.

Wspomniane wcześniej zanikanie rymów można, jak myślę, wyjaśnić także w nieco odmienny sposób. Poezja Wojaczka jest głęboko zakorzeniona w tradycji literackiej⁶¹, z całą pewnością wywodzi się z regularnego modelu wiersza (J. Łukasiewicz wskazuje na tradycję poezji barokowej, Mickiewicza, Rilkego czy Rimbauda). Tomasz Kunz, pisząc o tej twórczości, słusznie zauważa, że:

Granice regularnego, „ograniczonego” metrum rozsadza żywioł poetyckiej mowy — amalgamat stylów, barokowe spiętrzenia, nieoczekiwane skoki wyobraźni, niejasność syntaksy, polisemia, metaforyka o nadrealistycznej proveniencji, logika marzenia sennego.⁶²

⁶¹ Na ten fakt zwracało dotychczas uwagę wielu interpretatorów jego dzieła. Por. np.: J. Łukasiewicz: *Liryka Rafała Wojaczka...*, s. 162; S. Stabro: *Rafał Wojacek — dwadzieścia lat później*. W: *Który jest...*, s. 253.

⁶² T. Kunz: „Ja”, *którego nie było*. *Transformacje podmiotowości w liryce Rafała Wojaczka*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 4, s. 93.

Ten model wiersza przestaje być wystarczający dla samego Wojaczka, a zapewne dla podejmowanej przez niego tematyki — opisu świata rozbitego, pogrążonego w chaosie. Punktem wyjścia wypowiedzi poetyckiej jest tu bardzo często wiersz oparty na konstrukcji regularnej, owa konstrukcja nie wytrzymuje jednak naporu rzeczywistości zewnętrznej, pozaliterackiej, która brutalnie wdzierą się do wierszy autora *Sezonu*. Tradycyjny model wypowiedzi poetyckiej ulega w ten sposób rozbiciu i rozproszeniu.

Wizja Wojaczka łączy również porządek rzeczywisty z marzeniem sennym, a raczej złym, koszmarnym snem; w tej wizji mamy do czynienia ze szczególnie ciekawą konstrukcją podmiotu — to podmiot zdeintegrowany. W ostatnim wersie czytamy słowa: „mnie już nie ma”, ale przecież wypowiada je ktoś, kto jest. Tekst charakteryzuje też ciekawy sposób widzenia czy postrzegania świata, sposób oparty na obrazowej symulaniczności, a ściślej — na schemacie reprezentacji obrazowej właściwej malarstwu alegorycznemu, które można by określić jako „poliobrazowe”. Tytułowa fuga wraz z jej polifonicznością i wielogłosowością również sprzyja (w planie metaforycznym) dookreśleniu podmiotu mówiącego w tym tekście jako podmiotu rozbitego, który znajdując się w stanie najwyższego napięcia emocjonalnego, postrzega i opisuje „wszystkość” dookoła rzeczywistości, różnorodne dziejące się w niej zdarzenia i sytuacje.

W akt mówienia i / lub pisania zaangażowane jest ciało — ciało podzielone, pokawalkowane. Słowa wiersza są jakby wyrzucone z ciała człowieka znajdującego się w stanie skrajnego zagrożenia. Oto zaczerpnięty z pism Jacques’a Lacana fragment, który pomoże dookreślić pojęcie „ciała pokawalkowanego”:

Ce corps morcelé, dont j’ai fait aussi recevoir le terme dans notre système de références théoriques, se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l’analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l’individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exsoscopie, qui s’ailent et s’arment pour les persécutions intestines, qu’à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch, dans leur montée au siècle quinzisième au zenith imaginaire de l’homme moderne. Mais cette forme se révèle tangible sur le plan organique lui-même dans les lignes de fragi-

lisation qui définissent l'anatomie fantasmatique, manifeste dans les symptômes de schize ou de spasme, de l'hystérie.

To ciało pokawałkowane, które nazywam w ten sposób, opierając się na naszym systemie referencji teoretycznych, ujawnia się regularnie w snach, kiedy uruchomienie analizy dotyka pewnego poziomu agresywnej dezintegracji indywiduum. Ujawnia się ono pod postacią porożdzianych członków i przedstawionych egzoskopicznie organów, które bronią się przed wewnętrznymi prześladowaniami — utrwalił to na stałe w swoim wizjonerskim malarstwie Hieronim Bosch, a ów motyw rozwija się nieprzerwanie od XV wieku aż po zenit wyobraźni człowieka nowoczesnego. Ale forma ta odsłania swoją namacalność w samym planie organicznym poprzez linie kruchości, które określają anatomie fantazmatyczną ujawnianą przez symptomy schizofrenii, spazmu czy hysterii.⁶³

Tyle wypowiedź psychoanalityka, która ewidentnie wychodzi naprzeciw przyjętemu w niniejszej lekturze rozumowaniu. Jeśli już mówimy o ciele podzielonym, to może warto w tym miejscu przytoczyć *Balladę bezbożną*, w której ów motyw podzielonego ciała ujawnia się najdobitniej:

Gdzie mojej ręki lewej z niebem igra samiec
Tam stado dojnych gwiazd i moja śmierć je pasie

Gdzie mojej ręki prawej ogródek się szerzy
Tam moją żonę martwą zakopują w ziemi

Gdzie moich jąder krąży podwójna planeta
Tam wieszają człowieka za to że poeta

Gdzie nasienie pospiesznie porzucone gnije
Tam kobietę do spazmu pobudzają kijem

Gdzie mojego mózgowia cieknie wrąca struga
Tam pijak pijąc wie już co jest dobra wódka

⁶³ J. Lacan: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In: Idem: *Écrits I*. Paris 1971, s. 94.

Gdzie moja stopa lewa bieg planet popęda
Tam nie ma Boga tylko jego impotencja

Gdzie moja stopa prawa bieg planet wstrzymuje
Też nie ma Boga tylko nieskończony smutek

Gdzie moja męskość głową fioletową straszy
Poślubiona dziewica regularnie krwawi

Gdzie patrzę lewym okiem tam widzę: jest Polska
Biskup na świni tyłem wjeżdża do kościoła

Gdzie patrzę prawym okiem moje życie marne
Jak zwykle z przyjściem zmroku idzie pod latarnię⁶⁴

Rzeczywiście, w cytowanym tekście obecność owego „ciała pokawałkowanego” i zaangażowanego w tej postaci w dyskurs poetycki ujawnia się z jeszcze większą siłą, jest wpisana eksplicytnie. Nietrudno zauważyć, że w przytoczonym wcześniej fragmencie z Lacana określenia „ciało podzielone” czy „ciało pokawałkowane” odnoszą się metaforycznie do podmiotu rozproszonego, zdeintegrowanego. Oto podmiot nowoczesny, podmiot w stanie rozbicia, być może największe odkrycie liryki Wojaczka i jeden z najbardziej fascynujących jej aspektów.

Kwestia podmiotowości w poezji Wojaczka jest czymś, co w trakcie lektury wierszy autora *Innej bajki* wysuwa się na pierwszy plan. Problem ten był już wielokrotnie podejmowany i szczegółowo analizowany przez wielu interpretatorów jego dzieła⁶⁵. Krytycy, pisząc o powinowactwie Wojaczka z Rimbaudem, wskazują często słynną formułę francuskiego poety „Je est un autre”, która — wyrwana z rodzimego kontekstu, przeinterpretowana — jest nader często aplikowana do tej poezji. Ryszard Nycz, gdy opisywał tropy „ja”⁶⁶, ujawniał obecność między innymi w liryce Wojaczka pod-

⁶⁴ R. Wojacek: *Utwory zebrane...*, s. 127.

⁶⁵ Por. np. J. Łukasiewicz: *Liryka Rafała Wojaczka...*; I.S. Kon: *Odkrycie „ja”*. Warszawa 1987; B. Kierc: *Całość Rafała Wojaczka*. „Student” 1972, nr 10.

⁶⁶ R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 22. Przedruk w: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 108.

miotu sylleptycznego — „ja” jest równocześnie prawdziwe i zmyślane, empiryczne i tekstowe. Cytowany już w tej części wyводу Tomasz Kunz, ukazując transformacje podmiotowości w tej liryce, pisze o „próbie zintegrowania własnej osobowości”, „odzyskaniu poczucia immanentnej tożsamości” czy też o „próbie odbudowania podmiotowości na nowych, doskonalszych zasadach”⁶⁷. W niezwykle ciekawej rozprawie Kunza ujawnia się chyba najsilniej próba nałożenia na dzieło Wojaczka uporządkowanego systemu owych „transformacji podmiotowości”.

Wydaje mi się jednak, że możliwe jest także inne, wykraczające daleko poza jakąkolwiek systemowość i jakikolwiek program, odczytanie rozbicia podmiotu w tej poezji. Otóż myślę, że mamy tu do czynienia z dramatem niewyraźności powiązaniem z nadzwyczajną świadomością języka. Jeśli te wiersze wychodzą, jak zauważyliśmy wcześniej, od „mowy wiązanej” i ulegają dalej dyspersji, to wiąże się to właśnie ze świadomością niewystarczalności języka, który z trudem usiłuje stawić czoła wielopoziomowej, nieogarnialnej rzeczywistości.

Chcę w tym miejscu raz jeszcze powrócić do cytowanego już szkicu Lacana⁶⁸, dotyczącego kwestii podmiotowości w ramach języka opartego na bezustannym przemieszczaniu się *signifiants*. Zdaniem psychoanalityka, w nieskończonym łańcuchu języka dochodzi do ciągłego podziału i ciągłego różnicowania się tożsamości. Osiągnięcie jedności i pełni, możliwe jedynie w fazie przededypalnej (a więc w fazie, kiedy dziecko — *infans*, czyli ten, który nie mówi — nie ma dostępu do mowy), sprowadza się teraz do ciągłego przechodzenia od substytutu do substytutu, od metafory do metafory. Według Lacana, nieświadomość, ustrukturuwana podobnie jak język, polega na wślizgiwaniu się *signifiés* pod *signifiants*. Stąd też sens podlega prawu ciągłego zanikania, a nasz dyskurs można sprowadzić w całości do freudowskich parapleksów; dyskurs jest lapsusem. Proces mowy ma charakter ulotny, dlatego nie potrafimy jednoznacznie powiedzieć tego, co chcielibyśmy powiedzieć. Sens jest zawsze tylko przybliżony i nigdy nie

⁶⁷ T. Kunz: „Ja”, *którego nie było...*, s. 76.

⁶⁸ J. Lacan: *Le stade du miroir...* Por. też: T. Eagleton: *Psychoanalysis*. In: Idem: *Literary Theory. An Introduction*. Oxford and Cambridge 1992, s. 151—193; a także: B. Ogilvie: *Lacan. La formation du concept du sujet*. Paris 1987.

mamy możliwości powiedzenia prawdy w sposób jednoznaczny, całkowicie czysty. Podmiot wypowiadający, osoba mówiąca lub pisząca nie może przedstawić siebie w tym, co mówi, całkowicie, ponieważ nie istnieje żaden znak, który mógłby stworzyć sumę całości człowieka. Nawet jeśli używa się zaimka osobowego „ja”, to pełni on jedynie funkcję figuratywną, podmiot jest zawsze nieuchwytny, zawsze musi bowiem dokonać się jego przejście przez język. Oznacza to, że nigdy nie można jednocześnie „znaczyć” i „być”. Formuły Lacana doskonale odzwierciedlają doświadczenie, które było bliskie wielu twórcom XX wieku, w tym i Wojaczkowi.

OBRAZ JAKO INTERPRETANT*

INTERPRETANT

I RELACJE INTERTEKSTUALNE

Przedmiotem tej części rozprawy będą wybrane wiersze polskiej poezji współczesnej, które wchodzą w relacje intertekstualne z różnymi obrazami Pietera Bruegla Starszego. Intrygujące wydaje się niezwykle powodzenie, jakim cieszyły się w polskiej poezji współczesnej zarówno *Pejzaż z upadkiem Ikara* (lub też *Upadek Ikara*, bo i do tego obrazu, jak się okaże, autorzy tekstów poetyckich mogli się odwoływać), jak i inne obrazy Bruegla. Wybrane utwory pochodzą z lat 1956—1969, a na ten okres przypadają szczególnie ważne debiuty poetyckie, niezwykle rozkwit poezji wywodzącej się z paradygmatu socrealizmu, na łamach czasopism literackich zaś toczą się liczne dyskusje wokół kształtu poezji i języka poetyckiego. Na oblicze ówczesnej poezji ogromny wpływ wywierał kontekst historyczno-polityczny. Dokonałem wyboru takich tekstów poetyckich, które są mocno zakorzenione w świadomości czytelniczej, były czytane i interpretowane wielokrotnie, a mimo to, jak myślę, nadal pozostają (i będą pozostawać) tekstami do przeczytania. Interesujące jest również zestawienie utworów odwołujących się do tego samego dzieła sztuki lub do obrazów tego samego malarza.

* Zmieniona wersja tekstu *Obraz jako interpretant. Na przykładzie polskiej poezji współczesnej*, opublikowanego wcześniej w „Pamiętniku Literackim” 2001, z. 2, s. 127—148.

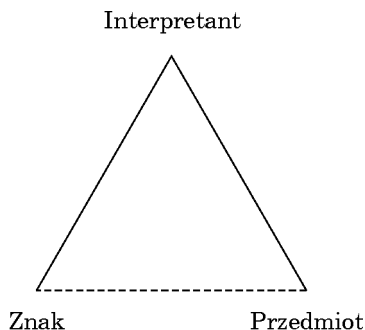
Określając w ten sposób pole zainteresowań, zakładam, że pomiędzy tekstami poetyckimi i obrazami powstaje szczególna sieć relacji intertekstualnych. Teksty literackie odnoszą się do „tekstu-obrazu” (lub „tekstów-obrazów”), a wytwarzanie znaczeń jest w nich, przynajmniej po części, generowane przez znaki zawarte w obrazie. Twierdząc, że owo generowanie ma charakter jedynie częściowy, mam na myśli taką relację intertekstualną, w której dzieło sztuki, a w tym wypadku obraz, staje się interpretantem.

Aby rozwinąć i uzasadnić tak postawioną tezę, konieczne trzeba w tym miejscu odwołać się do semiotyki amerykańskiej, a zwłaszcza do teorii znaku Charlesa Sandersa Peirce’a, którą przeniesiono z pola zainteresowań lingwistyki do badań literackich¹.

Termin „interpretant” jest istotnym ogniwem triadycznego ujęcia znaku Peirce’a, która w zasadniczy sposób różni się od diadycznej koncepcji znaku Ferdynanda de Saussure’a. Diadyczny model znaku opiera się na relacji Znak — Przedmiot. W modelu tym słowa odnoszą się do rzeczy, a znaczenie stanowi przedmiot znaku, do którego on się odnosi, albo też relacja między znakami. Peirce stworzył triadyczną koncepcję znaku, który składa

¹ Spośród wielu prac omawiających teorię znaku Peirce’a wymienić trzeba przede wszystkim te, które sytuują kategorię interpretantu w relacji do literatury i intertekstualności. Są to np.: U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Przedmowę napisał M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 57—58; M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1992; W. Kalaga: *The Literary Sign: A Triadic Model*. Katowice 1986; W. Kalaga: *Funkcje interpretantu znaku literackiego*. W: „Studia Semiotyczne”. Nr 16 —17. Wrocław 1990, s. 77—91; W. Kalaga, E. Prower: *Interpretant a kategoria odbiorcy*. W: *Tekst — (Czytelnik) — Margines*. Katowice 1988, s. 71—97; M. Riffaterre: *Semiotics of Poetry*. Bloomington—London 1978 — tu zwłaszcza rozdział czwarty poświęcony w całości interpretantom i ich typologii; Idem: *La production du texte*. Paris 1979; Idem: *Interpretation and Undecidability*. „New Literary History” 1981, no. 2, s. 227—242. Idem: *The Interpretant in Literary Semiotics*. „American Journal of Semiotics” 1985, vol. 3, no. 4, s. 41—55; Idem: *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*. Przeł. K. i J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 297—314; G.A. Phillips: *Sign / Text / Différance*. In: *Intertextuality*. Ed. H.F. Plett. Berlin—New York 1991, s. 78—97; A. Dziadek: *Interpretant — zarys zagadnienia*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. T. Sławek. Katowice 1993, s. 215—220.

się z następujących elementów: Znak — Przedmiot — Interpretant, a jego model graficzny można przedstawić w ten sposób:



W schemacie tym występują trzy elementy: znak, który jest nośnikiem znaczenia, inaczej mówiąc, reprezentamenem, przedmiot znaku oraz interpretant, który w ogólnym ujęciu można określić jako znaczenie znaku. W ujęciu Peirce'a interpretant jawi się jako zrodzona przez znak idea przedmiotu, przyjmująca formę innego znaku. Interpretant — jak mówi Peirce — „jest w swoim podstawowym ujęciu przetłumaczeniem znaku na inny system znaków”².

Z naszego punktu widzenia szczególnie istotny jest fakt wprowadzenia przez Michaela Riffaterre'a terminu „interpretant” do badań literackich w zakresie semiotyki intertekstualnej. W jednej z prac Riffaterre'a czytamy:

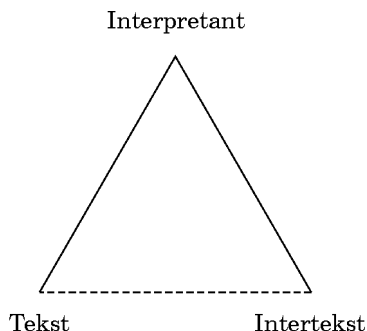
Zapóżyczam termin interpretant od C.S. Peirce'a, który go utworzył, aby zdać sprawę z relacji między znakiem i jego przedmiotem. [...]

Proponuję rozciągnięcie jego [tj. interpretantu — A.D.] stosowania (nieco metaforyczne) na proces lektury: znakowi (reprezentamenowi Peirce'a) będzie odpowiadał tekst, który czytelnik ma przed oczyma, a jego przedmiotowi — intertekst. [...] Interpretantem będzie trzeci tekst, którego autor użyje jako częściowy ekwiwalent systemu znaków, jaki budo-

² Cyt. za: W. Kalaga, E. Prower: *Interpretant a kategoria odbiorcy...*, s. 76.

wał, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst.³

Schemat relacji pomiędzy tekstem, intertekstem i interpretantem przedstawił Riffaterre za pomocą trójkąta semiotycznego Fregego, podstawiając w nim w miejsce znaku (*Zeichen*) — tekst, w miejsce znaczenia (*Bedeutung*) — intertekst, natomiast w miejsce sensu (*Sinn*) — interpretant:



W tak przedstawionej relacji intertekstualnej lektura tekstu w świetle intertekstu musi przechodzić przez interpretant. Tekst mieści w sobie i powtarza pewne elementy zawarte w intertekście. To, co raz już było wypowiedziane, zostaje powtórzone, ale też zaczyna funkcjonować jako element jakiejś zupełnie nowej wypowiedzi i może ujawnić się w różny sposób. Interpretant podpowiada, jak owe przejęte z intertekstu elementy należy rozumieć, jak z nimi postępować, aby czytany tekst został odpowiednio odszyfrowany. Riffaterre określa interpretant również w taki sposób:

The interpretant is the mediating sign that governs the meaningful relationship between a sign and its object.

Interpretant jest znakiem pośredniczącym, który kieruje relacją znaczącą pomiędzy znakiem i jego przedmiotem.⁴

³ M. Riffaterre: *Semiotyka intertekstualna: Interpretant...*, s. 302 — 303.

⁴ M. Riffaterre: *Interpretation and Undecidability...*, s. 231.

— lub też gdzie indziej:

[...] interpretant, that is, a sign that translates the text's surface signs and explains what else the text suggests.

[...] interpretant, tzn. znak, który dokonuje przeniesienia powierzchniowych znaków tekstu, i objaśnia to, co tekst może jeszcze sugerować.⁵

Zgodnie z rozumieniem terminu przez Riffaterre'a, interpretant można uznać za tekst pośredniczący, który zawiera model odpowiednich ekwiwalencji, przeniesień, zmian znaczeniowych zachodzących między intertekstem a tekstem. Interpretant, jako element pośredniczący, wiąże z sobą tekst i intertekst w taki sposób, aby umożliwić interpretatorowi właściwe postrzeganie relacji znaczącej między podstawowymi ogniwami, które ją tworzą. Główna funkcja interpretantu polega zatem na prowadzeniu czytelnika przez jego lekturę porównawczą. Interpretant można uznać za przewodnika odbiorcy po tekście, wówczas czytelnik postrzega go jako „symbol” intencji autorskich. Łączy on tekst z intertekstem, określając sposób ponownego zapisu tego, co „już powiedziane”, a jednocześnie wyznacza reguły odszyfrowywania⁶.

Obrazy Bruegla będą tu traktowane jako interpretanty przywołanych przeze mnie tekstów poetyckich. Stawiam jednak tezę, że wybór owych obrazów, dokonany przez poszczególnych poetów, jest — jak to zobaczymy — wtórny. Obrazy w wybranych „wierszach z Brueglem” przestają być ważne jako twory estetyczne, ich immanentne wartości estetyczne przesuwają się na dalszy plan lub pozostają w ogóle niedostrzeżone, a ważne stają się przede wszystkim to, co te obrazy z sobą niosą — przesłanie moralne, egzystencjalne, a czasem też przesłanie ujęte w formę refleksji na temat sztuki czy przedstawiania.

⁵ M. Riffaterre: *Semiotics of Poetry...*, s. 81.

⁶ M. Riffaterre: *Semiotyka intertekstualna: Interpretant...*, s. 314.

BRUEGEL — PEJZAŻ Z UPADKIEM IKARA

Proponuję, aby wpierw przyjrzeć się kilku tekstom poetyckim, które cytuję w porządku chronologicznym w formie „mikroantologii”⁷. Każdy z nich odwołuje się do Bruegla, w każdym dokonuje się szczególne odczytanie obrazu lub — jak to zaraz zobaczymy — kilku obrazów równocześnie.

Zbigniew Herbert

DEDAL I IKAR

(z tomu *Struna światła*, 1956)

Mówi Dedal:

Idź synku naprzód a pamiętaj że idziesz a nie latasz
skrzydła są tylko ozdobą a ty stąpasz po łące
ten podmuch ciepły to parna ziemia lata
a tamten zimny to strumień
niebo jest takie pełne liści i małych zwierząt

Mówi Ikar:

Oczy jak dwa kamienie wracają prosto do ziemi
i widzą rolnika który odwala tłuste skiby
robaka który wije się w bruździe
zły robak który przecina związek rośliny z ziemią

⁷ Cytaty opieram na pierwodrukach. Tę mikroantologię można by poszerzyć np. o teksty Juliana Kornhausera *Klasztor (Brueghel)*, *Mróz (Brueghel)*, *Zima (Brueghel)* z tomu *Nastanie święto i dla leniuchów* (Warszawa 1972), czy też poetyckie teksty piośnek Jacka Kaczmarskiego do obrazów Bruegla *Przypowieść o ślepcach*, *Pejzaż z szubienicą*, *Wojna postu z karnawalem*, *Pejzaż zimowy*, *Przepowiednia Jana Chrzciciela*, *Upadek Ikara*. Interesuje mnie jednak przedział czasowy 1956—1969 — ze względu na to, że w tym okresie powstaje najwięcej „wierszy z Brueglem”, a obok nich także utwory poetyckie, które odnoszą się bezpośrednio do mitu o Ikarze, np. Tymoteusza Karpowicza *Ucieczka ptaków* (z tomu *Kamienna muzyka*, 1958), Mieczysławy Buczkówny *Ikar* (z tomu *Dalekie z pobliza*, 1959), Tadeusza Kubiaka *Krzyk Ikara* (z tomu *Ikaryjskie morze*, 1964).

Mówi Dedal:

Synku to nie jest prawda Wszechświat jest tylko światłem
a ziemia jest misą cieni Patrz tutaj grają kolory
pył się unosi znad morza dymy idą ku niebu
z najszlachetniejszych atomów układa się teraz tęcza

Mówi Ikar:

Ramiona bołą ojciec od tego bicia w próżnię
nogi drętwieją i tęsknią do kolców i ostrych kamieni
nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojciec
ja zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi

Opis katastrofy

Teraz Ikar głową w dół upada
ostatni obraz po nim to widok dziecinnie małej pięty
którą połyka żarłoczne morze
W górze ojciec wykrzykuje imię
które nie należy ani do szyi ani do głowy
tylko do wspomnienia

Komentarz

Był taki młody nie rozumiał że skrzydła są tylko przenośnią
trochę wosku i piór i pogarda dla spraw grawitacji
nie mogą utrzymać ciała na wysokości wielu stóp
Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca
które toczy ciężka krew
napęłniły się powietrzem
i tego właśnie Ikar nie chciał przyjąć
módlmy się

Aleksander Wat

PRZED BREUGHELEM STARSZYM

(z tomu *Wiersze*, 1957)

Praca jest dobrodziejstwem.

Ja wam to powiadam, ja — leń zakuty!

który przebarłóżyłem się w tylu więzieniach! W czternastu!

I w tylu szpitalach! w dziesięciu! W gospodach — bez liczby!

Praca jest błogosławieństwem.

Jakżebyśmy bez niej dali radę lawie bratobójczej miłości bliźniego?
nawałnicom eksterminacji wszystkich przez wszystkich?

brutalności bez dna i miary?

Dobie białoczarnej, która nie chce się skończyć,

ciągle da capo powtarza się jak płyta

którą zapomniano zdjąć z tarczy,

a ona sama się kręci?

albo ktoś niewidzialny nakręca patefon? Okropność!

Jakżebyśmy bez niej mogli żyć w raju społecznych higienistów,
którzy rąk nie unurzą we krwi bez aseptycznych rękawic?

Okropność!

Jakżebyśmy bez niej dali radę śmierci?

Tej siostrze syjamskiej życia,

która razem z nim rośnie — w nas, razem też ugasa

i pewno dlatego jest nieskuteczna, a my musimy żyć bez końca
bez końca. Okropność!

Jakżebyśmy więc bez niej dali radę śmierci nieskutecznej?

Nie kpij!

Która jest jak morze,

gdzie każdy jest Ikarem, jednym z niespełna trzech miliardów,
a poza tym tyle dzieje się wokoło

a wszystko jednakowo małoważne, właśnie: małoważne,

a tak trudne, tak nieludzko trudne, tak bolesne!

Jakżebyśmy więc bez niej temu wszystkiemu dali radę?

Praca jest ratunkiem.

Ja wam to powiadam — ja, Breughel stary (a choćby i t.p.g.
Wat Aleksander) — praca jest ratunkiem.
Saint-Mandé, lipiec 1956

Tadeusz Różewicz

PRAWA I OBOWIĄZKI

(V część poematu *Opowiadanie dydaktyczne*, 1962)

Dawniej kiedy nie wiem
dawniej myślałem że mam prawo obowiązek
krzyczeć na oracza
patrz patrz słuchaj pniu
Ikar spada
Ikar tonie syn marzenia
porzuć pług
porzuć ziemię
otwórz oczy
tam Ikar
tonie
albo ten pastuch
tyłem odwrócony do dramatu
skrzydeł słońca lotu
upadku

mówilem ślepcy

Lecz teraz kiedy teraz nie wiem
wiem że oracz winien orać ziemię
pasterz pilnować trzody
przygoda Ikara nie jest ich przygodą
musi się tak skończyć
I nie ma w tym nic
wstrząsającego
że piękny statek płynie dalej
do portu przeznaczenia

Stanisław Grochowiak

IKAR

(z tomu *Agresty*, 1963)

Julianowi Przybosiowi

I pomyśleć:

Ilu tu słów by znowu trzeba,
By zapach szumiał w porcelanowych nozdrzach,
By język — nigdyś wilgotny — przestał być rzeźbą w soli,

Oczy — dwójgim różowych światel,
Co zdobią,
Nie — widzą!..

Co nas bowiem przeklina? (Przeklina znaczy: oddala,
Bezradnych jak na lodowisku tańczące koszule...)
Ta prawda, co jest ciemna, lecz ziarnista jak stal,
Co skrzydła
Z ptasich pęcherzy, rozpiętych na promykach?

Oto Ikar wzlatuje. Kobieta nad balią zanurza ręce.
Oto Ikar upada. Kobieta nad balią napręża kark.
Oto Ikar wzlatuje. Kobieta czuje kręgosłup jak łunę.
Oto Ikar upada. W kobiecie jest ból i spoczynek.

Jej śpiew jest ochrypły, twarz kobiety jak pole
Usiane chrustem gonitwy, ptasich tropów — zakosów,
Tu zbliż się z pędzelkiem do jaskółczenia brwi,
Tu — proszę, spróbuj — ptaszka uwieźć na promieniu...

Piękno? Podobno w napowietrznych pokojach,
Ależ jaka chmura udźwignie nam balię,
Ależ — w imię piękna — wykląć rzeczy ciężkie,
Stół do odpoczynku łokci — krzesło do straży przy chorym!

Breughel malował wołu — ten był na pierwszym planie,
Wykląć Breughla, bo w drugim dopiero Ikar jak mucha

Wzbijał się?
Spadał?
Omiałał nieboskłon
Cukrzaną chmurką na lepkiem patyku!

Ernest Bryll

* * *

(wiersz z tomu *Sztuka stosowana*, 1966)

Wciąż o Ikarach głoszą — choć doleciał Dedal,
jakby to nikłe pierze skrzydłem uronione,
chuda chłopięca noga zadarta do nieba
— znaczyła wszystko. Jakby na obronę
dano nam tyle męstwa, co jeśmy gromadą
skwiercząc u lampy objawiają...

Jeśli

poznawszy miękkość wosku umiemy dopadać
wybranych brzegów — mijają nas w pieśni.
Tak jak mijają chłopca albo mu się dziwią,
że nie patrzy w Ikary...

Breughel, co osiwił

pojmując ludzi, oczy im odwracał
od podniebnych dramatów. Wiedział, że nie gapić
trzeba się nam w Ikary, nie upadkiem smucić
— choćby najwyższy...

A swoje ucaścić.

Czy Dedal, by ratować Ikara, powrócił?

W każdym z wierszy można odnaleźć pewne elementy opisu konkretnych dzieł malarskich. Przyjrzyjmy się wybranym frazom uważniej. W wierszu Herberta są to następujące fragmenty tekstu: „Oczy jak dwa kamienie wracają prosto do ziemi / i widzą rolnika który odwala tłuste skiby”; „Teraz Ikar głową w dół upada / ostatni obraz po nim to widok dziecinnie małej pięty

/ którą połyka żarłoczne morze”; pojawia się też postać patrzącego z góry Dedala, co wskazywałoby raczej na związek wiersza z obrazem *Upadek Ikara*, na którym widać postać lecącego Dedala. U Wata jest nieco inaczej, związek z obrazem tłumaczy tu tytuł wiersza (*Przed Breughellem Starszym*), a także fragment tekstu: „Która jest jak morze, / gdzie każdy jest Ikarem”, oraz motyw pracy — kluczowy dla całego tekstu Wata, odwołującego się tym samym nie tylko do tego, ale też do innych obrazów Bruegla, na których przedstawiona jest praca w jej rozmaitych wariantach (np. obrazy *Strzelcy na śniegu*, *Pochmurny dzień*, *Sianokosy*, *Żniwiarze*, *Powrót trzody*). W utworze Wata powstaje w ten sposób sieć relacji intertekstualnych stworzona poprzez kompilację różnych obrazów o zbliżonej tematyce. Z analogiczną praktyką spotkamy się także w wierszach Grochowiaka, zwłaszcza w *Pod Breughela* i w *Breughel (II)*, o czym szerzej dalej. W *Ikarze* Grochowiaka sam tytuł i słowa „Breughel malował wołu” również jednoznacznie wskazują konkretne dzieło sztuki, choć, jak się okaże, nie jedno. Podobnie dzieje się w wierszu Różewicza, gdzie odnajdujemy wyraźne ślady obrazu: „oracz”, „Ikar”, „pług”, „pastuch”, „piękny statek”, i wreszcie w tekście Brylla: „nikle pierze skrzydłem uronione”, „chuda chłopięca noga zadarta do nieba”, chłop, który „nie patrzy w Ikary”, „Breughel”. Wskazane przeze mnie oznaki metajęzykowe czy też elementy opisu dzieła sztuki nie uprawniają jednak do tego, aby wybrane utwory zakwalifikować do takiego gatunku, jakim jest ekfrazja.

Relacje intertekstualne w tych wierszach oparte są zasadniczo na dwóch obrazach Pietera Bruegla (czy też Breughla lub Brueghla, bo i z taką pisownią można się spotkać w rozmaitych opracowaniach) zwanego Starszym lub Starym. Pierwszy z nich to *Upadek Ikara* z Muzeum Davida i Alice van Buurenów w Brukseli, który powstał około roku 1558, drugi — to wspomniany już wcześniej *Pejzaż z upadkiem Ikara*, który jest nieco większy, najprawdopodobniej został namalowany również około roku 1558, a znajduje się w Musée Royaux des Beaux Arts w Brukseli⁸. Podstawowa różnica między obrazami polega na tym, że tylko na pierwszym z nich znajduje się postać

⁸ Zob. W. Stechow: *Pieter Bruegel the Elder*. New York 1990, s. 51. Zob. też J.A.W. Heffernan: *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago—London 1993, s. 149.

uskrzydłonego Dedala, z góry obserwującego tragedię swego syna. Te obrazy w swoisty sposób fascynują, wciągają i inspirują do tworzenia różnorodnych przedstawień. Christine Buci-Glucksmann, pisząc o właściwej dziełom Bruegla „geografii spojrzenia”, tworzy ich bardzo interesujący opis:

Le spectateur entre dans le tableau comme dans un panorama, happé par le fremissement lointain de la lumière et du soleil sur la mer qui parcourt tout de son inquiétude blanchie. Au premier plan, les trois personnages du récit d'Ovide: le laboureur, le berger et le matelot, pris dans un déroulement découpé, compartimenté et quasi narratif du mythe. Absorbé dans leur travail, situé dans un espace cultivé et arcaïdien, ils sont à l'image du paysage: indifférents à ce qui se passe. Dans la tradition de Patinir et de son « paysage du monde » avec ses grands espaces de montagnes, fleuves et plaines vus d'en haut et ses personnages minuscules toujours perdus dans l'univers, Bruegel pratique ici une véritable géographie du regard qui envahit le tableau et échappe à la structure cadrée du paysage dans la fenêtre propre à la tradition flamande de Rogier van der Weyden et van Eyck, ou à l'art italien de la « veduta » intérieure.

Widz wkracza w obraz jak w panoramę, ujęty przez drżące w oddali na morzu światło i słońce. Owo drżenie przenika wszystko niewinnym niepokojem. Na pierwszym planie widać trzy postaci z tekstu [*Przemian* — A.D.] Owidiusza: rolnika, pasterza i rybaka, uchwyconych w wrywkowym, fragmentarycznym i *quasi*-narracyjnym stawianiu się mitu. Zajęci swoją pracą, umieszczeni w przestrzeni kultury i arkadii, są oni wtopieni w przedstawiony na obrazie pejzaż i obojętni na to, co się wydarzyło. Zgodnie z tradycją Patinira i jego „pejzażu świata” z ogromnymi górami, rzekami i równinami widzianymi z lotu ptaka, a także z drobnymi, zagubionymi w przestrzeni postaciami, Bruegel uprawia tu prawdziwą geografę spojrzenia, która ogarnia obraz i wymyka się strukturze pejzażu skadrowanego przez okno charakterystyczne dla flamandzkiej tradycji Rogiera van der Weydena i van Eycka czy też włoskiej sztuki „veduta” wewnętrznej.⁹

⁹ Ch. Buci-Glucksmann: *L'Oeil cartographique de l'art*. Paris 1996, s. 13. Podkr. — A.D.

Inspiracją do powstania obydwu obrazów był przekaz mitologiczny z *Przemian* Owidiusza. Tekst pisany uprzedza tu dzieło sztuki. Tak dzieje się również w przypadku wielu innych obrazów Bruegla, np. *Spis ludności w Betlejem* odsyła do fragmentu *Ewangelii według św. Łukasza* (2, 1—15), natomiast *Ślepcy* do *Ewangelii według św. Mateusza* (15, 14: „To są ślepi przewodnicy ślepych. Lecz jeśli ślepy ślepego prowadzi, obaj w dół wpadną”¹⁰). Konfrontując obrazy z fragmentami tekstu *Przemian* Owidiusza, trudno nie dostrzec licznych podobieństw pomiędzy tymi dziełami. Wersję mitu z *Przemian* z pewnością należy uznać za bezpośredni intertekst *Upadku Ikara*, z jednym może odstępstwem, o którym więcej dalej. W tym miejscu warto przytoczyć choćby fragment *Przemian* zawierający te postaci i przedmioty, które Bruegel przeniósł na swój obraz:

Rybak, mącący wędką czyste wód zwierciadło,
 Pasterz o kij oparty i rolnik o radło,
 Widząc ich, jak powietrzne przebywali drogi,
 Oślupiał z zadumienia i wziął ich za bogi.
 Minęli Delos, Paros; po lewej ich stronie
 Był Samos poświęcony potężnej Junonie,
 Z prawej Lebint i w miody Kalimna bogata,
 Gdy młodzian niecierpliwy, że tak nisko lata,
 Porzuca przewodnika i rwąc się do nieba,
 W nazbyt bliskie sąsiedztwo dostaje się Feba.
 [...]

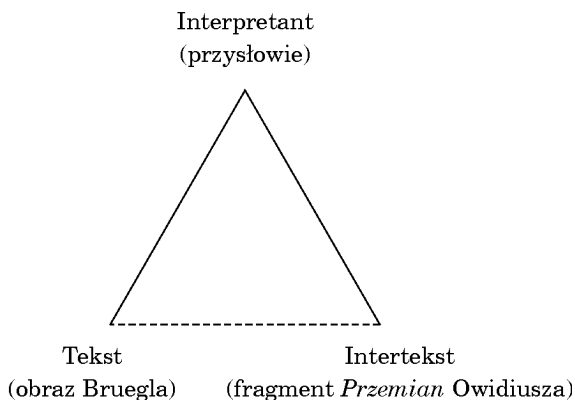
 Żal ojca kuropatwa postrzega z pod drzewa,
 Poklaskuje skrzydłami i z radości śpiewa.¹¹

Wśród postaci na obrazie znalazł się rybak, pasterz oparty o kij, kuropatwa i wreszcie rolnik, który umieszczony został w centralnym miejscu

¹⁰ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie w języków oryginalnych*. Opracował zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, poprawione. Poznań—Warszawa 1980.

¹¹ P. Ovidius Naso: *Przemiany*. Przeł. B. Kiciński. Warszawa 1825—1826, s. 129.

obrazu, na pierwszym planie. Dlaczego jednak rolnik jest tak ważny na obrazie, mimo iż w *Przemianach* nie zajmuje wcale uprzywilejowanego miejsca, stanowi po prostu jedną z postaci, jednego z potencjalnych świadków tragedii Ikara? Odpowiedź podsuwa Riffaterre we wnikliwej analizie *Musée des Beaux Arts* W.H. Audena¹². Jeśli uznać obraz Bruegla za tekst, a za jego intertekst fragment *Przemian* Owidiusza, to — według teorii znaku Peirce’a — znajduje się między nimi tekst pośredniczący — i n t e r p r e t a n t, którym w tym wypadku jest powszechnie stosowane w czasach Bruegla w socjolekcie niemieckim przysłowie: „Nie przerywa się orki przez wzgląd na czyjąś śmierć”. Schemat powstałych relacji intertekstualnych można przedstawić w sposób następujący:



Praktyka zawierania w obrazie przesłania moralnego wywodzi się jeszcze ze sztuki średniowiecznej i w malarstwie Bruegla nie jest zjawiskiem odosobnionym (przypomnijmy choćby jego *Przysłowia holenderskie*). Dzięki interpretantowi — przysłowiu — łatwiej zrozumieć obecność „wołu” (a raczej konia, w ten właśnie sposób bowiem Bruegel malował konie) na pierwszym planie obrazu. Według Stechowa, przesłanie obrazu utrzymane

¹² M. Riffaterre: *Textuality. W.H. Auden's «Musée des Beaux Arts»*. In: *Some Readers Reading*. Ed. M.A. Caws. New York 1986, s. 5. Zob. też W. Stechow: *Pieter Bruegel the Elder...*, s. 51.

jest w tradycji owidiańskiej i wiąże się z zaleceniem umiaru, wyborem złotego środka¹³. Myślę jednak, że Bruegel zasadniczo zmienił paradygmat lektury mitu. Wprowadzając ten element na obrazie w takim układzie, dokonał interpretacji przekazu mitologicznego i w pewien sposób ukształtował recepcję mitu, która odtąd łączy się przeważnie z refleksją o charakterze egzystencjalnym (konieczność przetrwania, popęd życia biorący górę nad popędem śmierci i związana z nimi obojętność na śmierć innych ludzi, *etc.*). Jest to istotne z wielu względów, przede wszystkim jednak dlatego, że często w utworach literackich odwołujących się do wspomnianych dwóch obrazów zwraca się uwagę na ten właśnie ich fragment, a podstawowym odniesieniem interpretacyjnym wierszy staje się owo przesłanie egzystencjalne, które niesie z sobą obraz jako interpretant.

Żaden z przytoczonych wcześniej wierszy nie stanowi opisu obrazu w sensie dosłownym. Ich celem nie jest po prostu odtwarzanie (reprodukcja) dzieła sztuki za pomocą słów. W tym wypadku pilne studiowanie obrazu i sczytywanie go z tekstem poetyckim nie daje żadnych rezultatów, a nawet przynosi rozczarowanie. Każdy z autorów tych wierszy wybiera z obrazu to, co mamy zobaczyć, to, co sam chce nam pokazać. Obraz (czy też obrazy) jest tu zawsze pewnego rodzaju „wizualnym zaszczepieniem” pobudzającym pracę wyobraźni i pozwalającym rozwinąć subiektywną interpretację, stworzyć subiektywny obraz niekiedy powiązany z komentarzem. Każdy powstały w ten sposób tekst, każdy komentarz i każda interpretacja są zarazem zbieżne i rozbieżne, podobne i jednocześnie bardzo różne. Lektura każdego z cytowanych tekstów musi przebiegać poprzez obraz interpretant, który w szczególny sposób pobudza do szerszej refleksji egzystencjalnej, etycznej czy też estetycznej. Oznaki metajęzykowe (tytuły, nazwisko malarza) w tekstach, podobnie jak elementy opisu dzieła sztuki, rozbudzają w czytelniku oczekiwania, sprawiają, że jest on nastawiony na recepcję ekfrazy. Jednak te oczekiwania nie spełniają się, czytelnik przeżywa rozczarowanie, ekfrazą bowiem, której się spodziewał, zostaje zatarta, usunięta, a na pierwszy plan wysunięto kwestie moralne i egzystencjalne.

¹³ Ibidem.

W cytowanych wierszach powstaje relacja intertekstualna oparta na takim oto schemacie: tekst posiada swój intertekst w postaci mitologicznej opowieści o Dedalu i Ikarze, a pomiędzy nimi znajduje się obraz interpretant, zawierający jakieś przesłanie.

Wiersz Zbigniewa Herberta odwołuje się zarówno do obrazu Bruegla, jak i do *Przemian* Owidusza, o czym świadczyć może konstrukcja utworu oparta na dialogu Dedala z Ikarem. Wypowiedzi Dedala we fragmencie *Przemian* podane są w formie mowy zależnej. Wiersz Herberta układa się właściwie w przypowieść (parabolę) opatrzoną zresztą wyraźnie zaznaczonym puentującym moralizatorskim komentarzem, który może narzucać interpretację tego utworu w ujęciu etycznym. I rzeczywiście wiersz zawiera przesłanie moralne¹⁴. Obraz Bruegla jako parabola stanowi wewnętrzny szkielet konstrukcyjny *Dedala i Ikara*, na tym szkielecie opiera się z kolei parabola tego utworu; powstaje w ten sposób szczególny rodzaj relacji intertekstualnej, wpisana bowiem w obraz struktura paraboli narzuca strukturę tekstowi poetyckiemu.

W wierszu Herberta dostrzec można kilka partii opisowych. Sceneria obrazu Bruegla zostaje odtworzona wybiórczo, ale za to w sposób niezwykle sensualny, decyduje o tym między innymi oparte na synestezji zestawienie różnych doznań zmysłowych. Pejzaż z lotu ptaka przedstawiony jest z jednej strony jakby selektywnie, z drugiej — bardzo szczegółowo. Fakt, że w utworze Herberta występują elementy opisu, nie decyduje jednak o tym, iż podstawowym przedmiotem referencji jest sam obraz; poeta koncentruje uwagę raczej na tym, co ten obraz z sobą niesie. Dlatego tak ważny staje się tutaj ów wątek etyczny wielokrotnie wskazywany przez interpretatorów, myślę też, że dodatkowo jest on powiązany z refleksją o charakterze metapoetyckim. Cały utwór spina wpleciona w tekst klamra — metafora: „skrzydła

¹⁴ Taką interpretację wiersza Herberta proponują np. J. Dudek: *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi...* (*O poezji Zbigniewa Herberta*). „Ruch Literacki” 1971, z. 5, s. 293—309, S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984, oraz D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996.

są tylko ozdoba” i „skrzydła są tylko przenośnią”. Refleksja poetycka wkra-
cza w ten sposób na poziom meta- i staje się refleksją na temat możliwo-
ści przedstawiania za pomocą języka, mającego swe nieprzekraczalne gra-
nice. Herbert wybiera więc taką poezję, która oparta jest na racjonalizmie,
pełnej równowadze emocjonalnej i całkowicie przystaje do rzeczywistości.

Ikar zapłacił najwyższą cenę za to, że jego postępowanie zmierzało ku
przekroczeniu, ku transgresji; lot w ściśle wyznaczonym kierunku stał
się lotem bezcelowym. Nie rozumiał, że metafora stanowi figurę, możliwy
sposób wyrażania ulotnej rzeczywistości. Jest to — w moim odczuciu —
jedno z ważniejszych przesłań utworu Herberta, ale również motyw, który
z łatwością da się odnaleźć w metaliterackich i poświęconych reprezenta-
cji tekstach autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* i *Martwej natury z wędzidłem*.

Przed Breughelem Starszym Aleksandra Wata, o czym już była mowa,
układa się w swoistą kompilację obrazów Bruegla o zbliżonej tematyce.
Punktem wyjścia jest tu oczywiście *Pejzaż z upadkiem Ikara*, jednak
poeta przesuwając postać mitologicznego bohatera na margines swojej reflek-
sji. W *Dzienniku bez samogłosek* pod datą 5 grudnia 1963 roku Wat wspo-
mina publiczną recytację swojego wiersza:

Niespodzianką był młody aktor, odczytał przekłady moich wierszy
oszałamiająco wnikliwie. *Przed Breughelem* wypadł wstrząsająco dla
mnie i dla innych („dreszcz przeszedł”), to „*horreur, horreur*”.¹⁵

Rzeczywiście przyznać wypada, że to jeden z najbardziej wstrząsających
utworów autora *Ciemnego świecidła*, zwłaszcza jeśli spojrzeć na tekst
w perspektywie historii jednostkowej (biografia poety) i historii zbiorowej
(historia XX wieku).

Za pomocą charakterystycznego kolażu tekstowego — dostrzegalnego
zwłaszcza w późnej twórczości poetyckiej Wata, gdzie staje się on niemal
chwytem konstytutywnym — poeta łączy z sobą wiele obrazów Bruegla,
dających się sprowadzić do wspólnego mianownika, którym jest motyw

¹⁵ A. Wat: *Dziennik bez samogłosek*. Oprac. K. Rutkowski. Londyn 1986, s. 90.

pracy, tworzy własną interpretację całości dzieła Bruegla, a opiera ją na sensie pracy, na jej pozornie niepodważalnej wartości, którą jednak podmiot mówiący podaje w wątpliwość (świadczy o tym ironia obejmująca całość tego tekstu). Wydawać by się mogło, że ów wiersz to typowy przykład liryki roli, choć w rzeczywistości złożona konstrukcja podmiotu wypowiedzi dowodzi czegoś innego. Sygnatura autorska w tekście wiersza i liczne ślady pozwalające odczytać wpisane weń fakty autobiograficzne dla czytelników *Mojego wieku* czy *Dziennika bez samogłosek* są proste do odszyfrowania (np. słowa: „który przebarłoczyłem się w tyłu więzieniach! W czternastu! / I w tyłu szpitalach! w dziesięciu!”). Biografia Wata staje się tutaj ważnym dla zrozumienia tekstu interpretantem — tekstem pośrednim przybliżającym ukryte w wierszu znaczenia. Ów interpretant nawiązuje swoistą grę z innymi interpretantami, którymi są obrazy Bruegla, a przede wszystkim ich przesłanie egzystencjalne.

W tekst wiersza poeta wpisał też konstrukcję retoryczną — prozopopeję; głos został tu oddany samemu malarzowi. Wat próbuje patrzeć na świat oczami Bruegla, jednak jako „rówieśnik XX wieku” czyta obrazy tego twórcy przez pryzmat historii; potwierdzają to niektóre fragmenty wiersza: „bratobójcza miłość bliźniego”, „eksterminacja wszystkich przez wszystkich”, „raj społecznych higienistów”, kojarzące się jednoznacznie z obozami koncentracyjnymi i sowieckimi łagrami. W ten sposób pierwsze słowa tekstu: „Praca jest dobrodziejstwem”, a także słowa z zakończenia: „Praca jest ratunkiem”, brzmią ironicznie (a nawet sarkastycznie!) i presuponują jeszcze inny, dobrze znany z historii tekst: „Arbeit macht frei”. Refleksja Wata na temat historii człowieka, tak częsta w jego późnych wierszach, sprowadza się przede wszystkim do przedstawienia historii jako szaleństwa¹⁶. Poeta próbuje patrzeć na świat wszechogarniającym okiem Boga, Bóg Wata jest jednak Bogiem, który karze. Przypomnijmy, że *Poemat bukoliczny* opisuje stworzenie świata i człowieka w relacjach winy i kary; akty gwałtu, przemocy, eksterminacji permanentnie przewijają się przez histo-

¹⁶ Problem ten omówiłem w podrozdziale „*Poemat bukoliczny*” Aleksandra Wata, s. 78.

rię człowieka z woli Boga. Bóg karze i ogląda (a raczej nadzoruje) świat z perspektywy *panopticum*. W jakimś sensie podobny typ oglądu świata odnajdujemy w obrazach Bruegla — to próby ogarnięcia całości, ale pozbawione komentarza, utrzymane raczej w tonie suchej, obiektywnej narracji. Człowiek jest tu najczęściej przedstawiony jako istota kierowana popędami życia i w ten sposób zmuszona do trwania. Wat wydobywa z obrazów Bruegla jeden z najważniejszych sensów, powiązany z refleksją o charakterze egzystencjalnym: samotność pojedynczego istnienia, samotność narodzin i śmierci, ból istnienia, a prócz nich konieczność ustawicznego trwania w monotonnym i bezustannym symultanicznym dzianiu i stawaniu się rzeczy i zjawisk — to właściwości każdego jednostkowego istnienia, niezależne od jakiejkolwiek ideologii.

Ważną cechą konstrukcyjną obrazów Bruegla jest epickość. Rzec by można, że wymuszają one na widzu tworzenie rozbudowanej narracji opartej na zmianie relacji czasowych. Pozornie nie ma w tym nic niezwykłego, obrazy z reguły opisywane są w czasie teraźniejszym, co służy unaocznieniu, ożywieniu, wytworzeniu pewnego typu fikcji czasowej i przestrzennej. O przedstawionych na nich ludziach, rzeczach i zdarzeniach mówimy tak, jakby działały się one w tej chwili, tu i teraz. Jednak typowe dla malarstwa Bruegla cechy: „gęstość obrazu”, jego rozbicie na drobne szczegóły, rodzajowe mikroszenki, dodatkowo potęgują epickość. Obraz nabiera w ten sposób dynamiki i powstaje szczególnie rodzaj iluzji reprezentacji. Tę konstrukcję epicką, właściwą przedstawieniom Bruegla, Wat przenosi do swojego wiersza, tu staje się ona jednym z podstawowych zabiegów reprezentacyjnych, rzutujących także na formę utworu — silne zatarcie granic rodzajowych między epiką a liryką, tak częste w późnych tekstach autora *Wierszy śródziemnomorskich*.

Tytuł utworu *Opowiadanie dydaktyczne* Tadeusza Różewicza, a także tytuł piątej części tego poematu: *Prawa i obowiązki*, wskazują na konieczności odczytywania tego utworu w kontekście etycznym. Poemat stanowi kolejny przykład wiersza odnoszącego się nie tylko do jednego obrazu Brue-

gła; referencja zostaje w tym utworze podwojona, interpretantami tekstu stają się dwa obrazy: *Pejzaż z upadkiem Ikara i Ślepcy*. Utwór jest skonstruowany na osi pojedynczego, wyraźnie wydzielonego wersu: „mówilem ślepcy”, który wprowadza bliżej nie określony podział czasowy (jakieś „dawniej” — jakieś „teraz”), a jednocześnie dwie różne perspektywy oglądu dzieła malarskiego. Ten podział czasowy sprawia, że do lektury wiersza włącza się kolejny istotny interpretant — składają się nań z jednej strony historia i doświadczenie historii, z drugiej — współczesność (czyli lata sześćdziesiąte — czas powstania utworu). Nie ma żadnych wątpliwości co do wskazania doświadczenia historycznego wierszy Różewicza publikowanych po roku 1945. Druga wojna światowa, Holocaust i powojenna historia Polski były doświadczeniami traumatycznymi, które definitywnie obaliły wszystkie systemy wartości i pozbawiły człowieka etycznych punktów odniesienia, wywołując chaos, w jakim pogrążony jest Różewiczowski „człowiek współczesny” (człowiek ów „spada we wszystkich kierunkach równocześnie”).

Obydwa wspomniane obrazy Bruegla łączy ten sam motyw upadku. Określenie „ślepcy” jest tutaj interpretantem leksykalnym, znakiem podwójnym (*dual sign*)¹⁷, wprowadzającym relację intertekstualną do tekstu-obrazu, ale też odnoszącym się w tekście Różewicza zarówno do każdej postaci „odwróconej od dramatu”, jak i do podmiotu mówiącego — „ślepcą”, który nie dostrzegał innych ukrytych w obrazie Bruegla sensów. Oś konstrukcyjna oparta na tym wydzielonym wersie narzuca przynajmniej podwójne odczytanie obrazu, pozwala dokonać jego dwóch różnych interpretacji. Pierwsza interpretacja jest idealistyczna (Ikar jako „syn marzenia”), w drugiej perspektywa oglądu świata staje się diametralnie odmienna — pesymistyczna, przeżyta goryczą, fatalistyczna (egzystencjalny wymiar dzieła Bruegla). Obydwie interpretacje są równouprawnione i słuszne, nie wykluczają się wzajemnie i mogą, a nawet powinny współistnieć. Interpretacja obrazu Bruegla dokonana przez Różewicza jest bardzo podobna do tej zaproponowanej wcześniej przez Audena. Zwłaszcza jeden z detali pojawiających się w wierszu Różewicza — okręt — pozwala kojarzyć ten utwór — i tym samym wprowadzić jeszcze jedną relację intertekstualną — z *Musée des Beaux Arts* Audena

¹⁷ Por. M. Riffaterre: *Semiotics of Poetry*..., s. 81 i 86 — 91.

(wiersz ten powstał w grudniu 1938 roku). Detal ów występuje w zakończeniu obydwu tekstów. W wierszu Audena czytamy:

[...] and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

[...] a delikatny i kosztowny okręt, z którego na pewno widziano
Rzecz zdumiewającą, chłopca lecącego z nieba,
Musiał żeglować dalej i płynął, gdzie trzeba.¹⁸

W obydwu wierszach wypowiedziana została gorzka prawda na temat ludzkiego losu, na który składają się śmierć, tragedia, a jednocześnie trwanie na przekór nieszczęściu, na przekór śmierci. Wskazywany nam przez obu poetów statek funkcjonuje jako topos „życie — żeglowanie”, zgodnie z którym zmienność losów to cecha stała, a nawet dominanta ludzkiej egzystencji.

Fragment *Prawa i obowiązki* stanowi zamknięcie poematu *Opowiadanie dydaktyczne*, którego tytuł trzeba w kontekście zakończenia odczytywać ironicznie. Współcześnie żadnego poematu dydaktycznego nie da się napisać — potwierdza to poszatkowana, rozbita, naszpikowana luźnymi cytatai i otwarta forma utworu. Można jedynie próbować stawiać pytania o sens etyki, o jej wartość. Próżno jednak oczekiwać na nie odpowiedzi całkowicie jednoznacznych i rozstrzygających.

Ikar Stanisława Grochowiaka doczekał się wielu interesujących omówień¹⁹. Wiersz ten, będący przede wszystkim refleksją o sztuce, o różnych sposobach i możliwościach reprezentacji, Jacek Łukasiewicz interpretuje jako

¹⁸ W.H. Auden: *Musée des Beaux Arts*. Przeł. J.M. Rymkiewicz. W: W.H. Auden: *Poezje*. Wybrał i posłowiem opatrzył L. Elektorowicz. Kraków 1988, s. 84.

¹⁹ Zob. np. E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 73—74, oraz J. Łukasiewicz: „*Ikar*” Stanisława Grochowiaka. „*Ruch Literacki*” 1990, z. 4—5, s. 309—316. Zob. także: J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.

polemikę na temat sztuki (świadczy o tym dedykacja wiersza), polemikę, która jednocześnie dała Grochowiakowi możliwość samookreślenia własnej twórczości²⁰. Jest to tekst wymierzony przeciwko sztuce programowo systemowej, „stechniczowanej”, skodyfikowanej w ciasnych ramach poetyki sformułowanej. Taka sztuka zdaje się uciekać od rzeczywistości. Refleksja na temat sztuki opiera się w *Ikarze* na dwóch obrazach interpretantach: z jednej strony na obrazie Bruegla, z drugiej — na obrazie Jerzego Stajudy pt. *Ikar* (świadczą o tym pojawiające się w tekście słowa „ptasie pęcherze”, jednoznacznie odsyłające do wspomnianego płótna Stajudy²¹). Poza tym w wierszu ukryte są także aluzje do różnych technik i sposobów obrazowania (np. groteska — zestawienie „porcelanowych nozdrzy”, „rzeźby w soli” i „dwojga różowych światła”), także dlatego wypada go uznać za utwór odnoszący się do *poiesis*, do samego aktu twórczego²². Grochowiak odwołuje się do mitu ikaryjskiego za pośrednictwem obrazów Bruegla i Stajudy, przy czym koncentruje się głównie na związanych z mitem kwestiach estetycznych, natomiast rozważania o charakterze egzystencjalnym przesunięte są jakby na dalszy plan, mimo iż również mają istotne znaczenie dla interpretacji tego tekstu. Pośrednio, poprzez mit, wiersz odsłania dwa modele twórczości: jeden z nich jest pragmatyczny i wiedzie do ściśle określonego celu (Dedal), drugi natomiast opiera się na idei wzniosłości i zawiera pierwiastek twórczego szaleństwa (*Ikar*). Związek z obrazem Bruegla w wierszu Grochowiaka dotyczy przede wszystkim pierwszego planu obrazu, przedstawiającego oracza, który jest całkowicie pochłonięty swoją pracą i nie dostrzega tragedii *Ikara*. Ten krótki opis i komentarz umieszczone zostały w końcowej, podsumo-

²⁰ J. Łukasiewicz: „*Ikar*” Stanisława Grochowiaka..., s. 310.

²¹ Obraz Stajudy był własnością Grochowiaka, sam poeta nawet podsuwał malarzowi rozmaite rozwiązania techniczne. Fakty te ujawnił J. Łukasiewicz: „*Ikar*” Stanisława Grochowiaka..., s. 312 — 313.

²² Ciekawy pomysł odczytania mitu ikaryjskiego w kontekście *poiesis* zawiera praca R. Passerona: *La naissance d'Icare. Éléments de poétique générale*. Paris 1996. Passeron próbuje w niej stworzyć podstawy poetyki ogólnej na bazie psychologii porównawczej Ignace’a Meyersona. Formułując główne pojęcia poetyki, Passeron traktuje sztukę jako działalność, która jest przykładem całokształtu ludzkiej twórczości. W jego ujęciu *faber sapiens* świadomości poietycznej łączy w sobie artystę i filozofa.

wującej części utworu w formie pytań retorycznych. Gest Bruegla jest tak samo ważny jak dziecięcy gest Ikara, który „Omiałał nieboskłon / Cukrzaną chmurką na lepkiem patyku!”. Wiersz Grochowiaka stanowi manifest jego własnej postawy estetycznej zbudowanej na tym, co Julian Przyboś określił mianem turpizmu (estetyka preferująca brzydotę, rozkład, rozpad, niszczenie, chorobę, kalectwo, śmierć, które przecież współlistnieją w otaczającym człowieka świecie na równi z tym, co piękne, ponadczasowe i nieprzemijające). Przedmiotem dzieła sztuki mogą być rzeczy pozornie nie mające zewnętrznych oznak piękna, a mimo to szlachetne tytułem swojej zwyczajności, powszedniości — piękne jest to, co bliskie egzystencjalnemu doświadczeniu człowieka. Każda z wielokrotnie powtarzanych codziennych czynności posiada swój niezwykle bogaty mikrokosmos. Owa mikroskala wpisana jest w obrazy Bruegla, który próbuje dokonać czegoś, co dałoby się określić jako „obmapywanie” ludzkiej codzienności. Grochowiak powtarza w *Ikarze* gest Bruegla i próbuje go dostosować do własnego poglądu na znaczenie twórczości i sztuki w ogóle, która ma swój głęboki sens tylko wtedy, gdy tekst literacki lub dzieło sztuki łączy w sobie etykę i egzystencję.

Ostatni z wybranych przeze mnie wierszy pochodzi z tomu Ernesta Brylla *Sztuka stosowana*, opublikowanego w 1966 roku. Już sam tytuł tomu oraz zamieszczone w nim wiersze ukierunkowują linię interpretacyjną utworu ****Wciąż o Ikarach głoszą...*, który — jako odsyłający do obrazu Bruegla — wiąże się, podobnie jak kilka analizowanych wcześniej tekstów, z kwestią *poiesis* oraz zawiera nieco natarczywe przesłanie moralne zgodne z formułą: „A swoje ucaścić”, i zamykającym cały utwór pytaniem retorycznym: „Czy Dedal, by ratować Ikara, powrócił?”. Wiersz ten, nie odznaczający się zresztą — zwłaszcza w świetle już przedstawionych tekstów — zbyt wielką oryginalnością, jest przede wszystkim próbą nawiązania polemiki z każdym typem sztuki opartej na modelu nieidealistycznym. To zresztą charakterystyczne dla twórczości poetyckiej i dramatycznej Brylla (myślę tu zwłaszcza o *Rzeczy listopadowej* z 1968 roku), który tomami *Autoportret z bykiem* (1960) i *Twarz nie odsłonięta* (1963) jednoznacznie wpisywał się w szeroki kontekst polskiej tradycji literackiej, tworząc tzw. poezję konty-

nuacji. O ile jego wiersze ze wspomnianych tu tomów poetyckich hołdowały raczej tradycji staropolskiej, o tyle wiersze późniejsze, m.in. te ze *Sztuki stosowanej*, odnosiły się często do tradycji polskiego romantyzmu i neoromantyzmu.

O INNYCH WIERSZACH Z BRUEGLEM

„Mikroantologię” wierszy z Brueglem można poszerzyć o takie utwory Grochowiaka, jak *Pod Breughla*, *Breughel (II)*, stanowiący jakby rozwinięcie pierwszego wiersza, czy też wiersz ****Bóg błogosławi małomównym...* (z tomu *Haiku-images*, 1978).

Stanisław Grochowiak

POD BREUGHLA

(z tomu *Menuet z pogrzebaczem*, 1958)

Zima nasza szeroka i senna,
Z pejsami żółtych dymów i sadzy,
Z małym słoneczkiem w zielonej brodzie chmur —
Jak srebrny ząb —
Ślad swój układa tylko krzywym ściegiem
Ptaków poległych na rozległym śniegu,
Lub psem schodzącym
W nieruchomą głąb.

I zaiste zostaje tylko diabeł,
Tylko diabeł skaczący przez łyse pagóry —
Dziękować Bogu,
Że na ziemi nagiej
Mamy tę kroplę purpury.

Stanisław Grochowiak

BREUGHEL (II)

(z tomu *Nie było lata*, 1969)

Ten plan jest widziany z poddasza. Przez cierniowe ogrody
Gałązek i drzew wielkich. Na śnieg patrzę i wodę,
Przyprószoną zaledwie. A zaś w głębi chmura
Wiatr pochwyliła, zamknęła w swym wnętrzu.

Ja — Malarz — już nie żyję. Zziębnięty jak blacha
Toczona po śniegu, duszę dałem Bogu.
Jest teraz mała, luta,
Podobna do klucza,
Na którym niekiedy Bóg zimę wyśwista.

Ja — Malarz — już nie żyję. A jednak oczyma
Moimi patrzycie na śnieg i na wodę,
Przyprószoną zaledwie. I to ja ustawiam
Wysokie słupy światła nad mrokiem lodowisk.

Biegnie pies z uchem postrzępionym w bójce. Gawron
Kroczy kłaniając się śniegom to w lewo, to w prawo.
Człowiek wór niesie. Dzieci do sanek przywiązane.
A z kominów — aż do mnie — wznosi się woń jadła.

Ja — Malarz — już nie żyję. Ale przecie widzę
Te trzy stare kobiety, idące od boru
Jak dzwon od kościoła. Zaplątane w szleje
Chrust wloką po śniegu, a w ich ciemnych twarzach
Mróz pozaplatał biegające iskry

Zimo — Majestacie,
Śmierci — pusty dźwięku.

Grochowiak, jak myślę, jest równie pilnym odbiorcą obrazów Bruegla
co William Carlos Williams, pojawiają się one bowiem w wierszach pol-

skiego poety bardzo często. W całej twórczości poetyckiej Grochowiaka można wskazać utwory, które układają się w coś, co można nazwać „historią recepcji Bruegla przez Grochowiaka”. Poeta powraca do płócien malarza z różną częstotliwością, czyniąc je jednym z ważniejszych punktów odniesienia swoich wierszy. W ten sposób refleksja na temat owych obrazów zostaje rozproszona po całym jego dziele i wciąż ulega przemianom, jest stale weryfikowana. Z tych wierszy można by ułożyć taki ciąg: *Pod Breughla* (*Menuet z pogrzebaczem*, 1958), *Ikar* (*Agresty*, 1963), *Breughel (II)* (*Nie było lata*, 1969) i wreszcie ****Bóg błogosławi małowównym...* (*Haiku-images*, 1978); w tym ostatnim utworze odnajdujemy wyraźne nawiązanie do *Uczty weselnej* Bruegla z 1567 lub 1568 roku (podmiotem mówiącym jest w tym wierszu jedna z postaci z obrazu — dziecko, które siedzi w jego lewym dolnym rogu).

W obydwu cytowanych wierszach Grochowiaka trudno jest jednoznacznie ustalić płaszczyznę odwołania, tj. obraz, z którym wiersz wchodzi w relację intertekstualną. Sam tytuł pierwszego utworu — *Pod Breughla* — wyraźnie określa pole referencji — obrazy Bruegla, ale też z góry zakłada wykroczenie poza to, co na nich przedstawione. W tekstach zawarte są dokładne wskazówki pozwalające łączyć poezję z pejzażami zimowymi. Słowa „Z małym słoneczkiem w zielonej brodzie chmur” oraz „Ptaków poległych na rozległym śniegu” z wiersza *Pod Breughla* wskazują na dwa obrazy: *Spis ludności w Betlejem* z 1566 roku (na obrazie w oddali, na horyzoncie widać zachodzące słońce, które poeta nazywa „kroplą purpury”) i *Pejzaż zimowy z pułapką na ptaki* z 1565 roku (na płótnie można zobaczyć pułapkę, a wokół niej kilka martwych ptaków). Grochowiak, podobnie jak Wat, dostrzega w dziele Bruegla epickość wymuszającą na widzu-czytelniku obrazu tworzenie narracji. Przedmiotem owej narracji jest tu zima, która „Ślad swój układa [...] krzywym ściegiem”. „Ślad” i „ścieg” to słowa wprowadzające do utworu Grochowiaka refleksję metaliteracką i metatekstową, refleksję, jak powiedziałby Roland Barthes, o charakterze hyfologicznym²³. Opowieść o zimie zamienia się w opowieść samej zimy i układa w tekst. Powstaje jednak następujące pytanie: co jest przedmio-

²³ Por. R. Barthes: *Teoria tekstu...*, s. 198.

tem opowiadania? Również w przypadku tego wiersza obrazy nie stanowią przedmiotu opisu, stają się raczej interpretantami omawianego tekstu. Opowieść w utworze Grochowiaka to opowieść o ludzkiej codzienności, w której nie ma nic patetycznego, która jest zwyczajna, powszednia, prosta. W wierszu wypowiedziana zostaje gorzka prawda o ludzkiej egzystencji, powtórzona za Brueglem — człowiek zmuszony jest do bycia i trwania wbrew wszystkiemu, co dzieje się wokół niego niezależnie od jego woli.

Utwór *Breughel (II)* odnosi się przede wszystkim do obrazu z 1565 roku *Strzelcy na śniegu* (wchodzącego w skład cyklu nazwanego *Miesiące* lub też *Pory roku*, w którym miał przedstawiać styczeń; obraz ten znany jest także pod tytułem *Zima*), co potwierdzają liczne detale wpisane w utwór: „lodowiska”, „dzieci do sanek przywiązane”, „Gawron / Kroczy kłaniając się śniegom”, ale też do innych pejzaży zimowych. Grochowiak jednak nawet nie próbuje odtwarzać obrazów, wskazuje jedynie kilka szczegółów, na których podstawie możemy ustalić związek tekstu z malarstwem. W tym wypadku nie jesteśmy w ogóle zmuszeni do konfrontowania wiersza i obrazów pod względem wierności, do tworzenia — by raz jeszcze odwołać się tu do słów Wendy Steiner — „analizy interartystycznej” (*interartistic analysis*)²⁴, która, jak pamiętamy, polega na tym, że w pierw przewodzi się szczegółową analizę dzieła sztuki zgodną z ustaleniami historyków sztuki, a później z tymi pierwotnymi ustaleniami zestawia się wiersz. Oczywiście w przypadku wiersza Grochowiaka można się pokusić o skonfrontowanie tekstu literackiego z opisem dokonanym przez historyka sztuki, tym bardziej że dysponujemy tu wieloma interesującymi opisami, na przykład tym dokonanym przez Jana Białostockiego:

Oto *Zima* (Wiedeń; il. 397) z cyklu „kalendarza”. Patrzymy ze wzgórza na rozległą dolinę pokrytą śniegiem; stawy są zamrożone, na horyzoncie z lewej, pod lodem i śniegiem — morze. W głębi, z prawej strony, wznoszą się wzgórza zwieńczone skalistymi turniami. Powietrze jest mroźne i czyste. Na pierwszym planie, ze zbocza zasypanego śniegiem w głąb okolicy schodzą trzej myśliwi, za którymi podąża

²⁴ Por. W. Steiner: *The Colours of Rhetoric. Problems in the Relations between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982, s. 71—90.

sfora psów. Na jasnym tle śniegu ich sylwetki rysują się ostrym, czarnym wykresem, podobnie jak dekoracyjne kształty psów. Drogę myśliwych znaczą czarne, pionowe akcenty drzew огоłoconych z liści; suche gałązki tworzą zawikłany deseń na tle nieba. Dolina jest ożywiona: na zamrzniętych stawach łyżwiarze, na drogach i wśród domów wsi czarne figurki ludzkie. Daleko w głębi miasto na brzegu morza. Na pierwszym planie gospoda, obok której przechodzą wędrowcy z psami. Przed domem płonie ognisko, przy nim ludzie coś warzą, grzeje się dziecko. Kruki siedzą na gałęziach. Czarny ptak na nieruchomych skrzydłach spływa w dolinę, rysując się wyraźnie na tle szarej sylwetki dalekich gór.

Obraz jest syntezą zimy, poetyckim wyliczeniem zjawisk znamienych dla życia ludzi i natury w tej porze roku. Ale zarazem obok tej wymowy analitycznej, opisowej ma też wymowę syntetyczną; daje zarazem intensywne, pełne wrażenie — nastrój zimowy. Przeniknięty jest niejako „zimowością”. Wszystkie formy, wszystkie przedmioty brzmią w jednej tonacji zimowej. Jeden z badaczy sztuki Bruegla, analizując ten obraz, starał się wyróżnić cechy składające się na to niezwykle, przekonywujące wrażenie. Jest to więc „szywność” wszystkich form pejzażu: szywne są zarysy postaci, linie zasadniczej kompozycji płaszczyzny obrazu opartej o przekątne, szywne są łyse szczotki oszronionych lasów, zmarznęte postacie ludzi i zwierząt, zlodowaciałe wody i ziemia skuta lodem, szywna skorupa śniegu. W obrazie dominuje „zimno”, które przemawia przez chłód akordu barwnego, „cisza” panująca nad światem spowitym w śnieg, który tłumi dźwięki; zmęczone psy nie szczekają, a szum ognia nie dochodzi do nas, dalekie głosy łyżwiarzy giną w przestrzeniach śnieżnych; ogólny wyraz zimy to „spokój” cichego pejzażu zeszywniałego od mrozu. Współbrzmienie form, koloru i przedmiotów przenika pejzaż. Nic nie zakłóca jedności i odrębności świata zimowego. Kolor jest jednolity szaro-biało-brunatny. Światło jest rozproszone, żaden przedmiot nie rzuca cienia; szarość, mglistość wzrasta coraz bardziej w głębi obrazu.²⁵

²⁵ J. Białostocki: *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*. Wyd. 5. T. 2. Warszawa 1991, s. 55 — 56. Pierwsze wydanie książki Białostockiego pochodzi z roku 1963, a więc poeta mógł poznać tę analizę przed napisaniem wiersza.

Ten ciekawy fragment można by przyjąć za podstawę refleksji na temat wiersza Grochowiaka. To przykład opisu dokonanego przez historyka sztuki, który za pomocą całego zestawu akcesoriów stylistycznych próbuje prezentować i jednocześnie wartościować wybrane przez siebie przedstawienie. Jednak nie wniosłoby to do interpretacji tego wiersza nic istotnego. Postrzeganie i wyrażanie tego postrzegania w przypadku Białostockiego i Grochowiaka jest niezwykle subiektywne, do pewnego stopnia zbieżne, o czym decydują drobne, ale jednak całkowicie odmienne szczegóły (w oczywisty sposób zaczerpnięte z obrazu), a przede wszystkim służy zupełnie innym celom. Grochowiak traktuje obrazy Bruegla wybiórczo: albo wskazuje i utrwala to, co chce nam pokazać, albo wybiera spośród wielu różnych przedmiotów elementy przypadkowe, uchwycone w procesie postrzegania i zapisane pracą pamięci.

Wiersz *Breughel (II)* z łatwością można by uznać za przypadek liryki roli, ale takie stwierdzenie nie pomaga w zrozumieniu zasadniczego problemu ukrytego w tym wierszu. Jego niezwykłość opiera się, moim zdaniem, przede wszystkim na wpisanych w relacjach podmiotowych. Odnajdujemy tu ten sam co w *Przed Breughelą Starszą* Wata chwyt retoryczny — prozopopeję, która obejmuje całość tekstu i jest w nim o wiele silniej nacechowana oraz sfunkcjonalizowana niż w utworze Wata. Grochowiak opiera konstrukcję wiersza na fikcji głosu zza grobu, oddaje głos nieżyjącemu malarzowi (co zresztą wyraźnie zostaje w tekście podkreślone słowami: „Ja — Malarz — już nie żyję”), który opowiada własny obraz. Ten sam głos zza grobu wypowiada i takie słowa: „A jednak oczyma / Moimi patrzycie [...]”. Mogą one oznaczać, że malarz żyje poprzez swój obraz, żyje, by tak rzec, w spojrzeniu widza na obraz. Nasuwają się tu od razu skojarzenia z nieśmiertelnością dzieła sztuki, nieśmiertelnością artysty, który trwa w swoim dziele (horacjańska czy romantyczna idea dzieła sztuki). Jednak takie wnioski banalizują i upraszczają problem postawiony w tekście Grochowiaka: „Grochowiak każe potwierdzić Brueghlowi zwycięstwo sztuki nad życiem w myśl łacińskiej maksymy *Ars longa, vita brevis*”²⁶ — pisze

²⁶ U. Makowska: *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*. „Poezja” 1977, nr 2, s. 69.

patetycznie interpretatorka wiersza Grochowiaka. Problem jednak nie jest taki prosty, jak mogłoby się pozornie wydawać, bo śmierć przecież istnieje; nawet jeśli stanowi tylko „pusty dźwięk”, to jednak sprawia wrażenie prze-rażająco rzeczywistej. W ten sposób konstrukcja retoryczna oparta na pro-zopopei, ożywianiu tego, co martwe, zostaje podważona i traci swoją war-tość. Grochowiak w gruncie rzeczy wskazuje inną cechę ukrytą w obrazach Bruegla, którą jako artysta wyczulony na kwestię reprezentacji potrafił dostrzec. Chodzi tu o spojrzenie, patrzanie, oglądanie. Spojrzenie jest tym, co wysuwa się na plan pierwszy tekstu. Zobaczmy, w jaki sposób dokonuje się w tym wierszu opis — spojrzenie prześlizguje się tu, przemieszcza, prze-chodzi od przedmiotu do przedmiotu. Wybiórczość spojrzenia leży w jego naturze, jest jedną z podstawowych, konstytutywnych jego cech. Co więcej, owa wybiórczość opiera się na elizji, opuszczeniu, wyeliminowaniu czegoś, co znajduje się w polu widzenia. Lacan pisze:

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éli-dé — c'est ça qui s'appelle le regard.

W naszej relacji do rzeczy, takiej, jaka jest ukonstytuowana przez wzrok i uporządkowana przez figury reprezentacji, coś się prześlizguje, przechodzi, przemieszcza z poziomu na poziom po to, aby być zawsze do pewnego stopnia elidowanym, opuszczonym, niewymówionym — to coś nazywa się spojrzeniem.²⁷

Słowo „elizja” (wyrzutnia) odnosi się do mowy, jest wariantem hia-tusu; zabieg ów polega na tym, że jakaś część wyrazu, samogłoska stojąca w wygłosie pierwszego wyrazu, nie zostaje wymówiona. Reprezentacja oparta na wybiórczym spojrzeniu również jest wybiórcza — myślę więc, że można by nieco zmienić perspektywę oglądu wiersza Grochowiaka i prze-sunąć ją ku niewyraźności, ku niemożności całkowitej, niczym

²⁷ J. Lacan: *La schize de l'oeil et du regard*. In: *Le séminaire. Livre XII. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973, s. 70.

nie skrepowanej reprezentacji. W takim ujęciu wiersz byłby dramatyczną wypowiedzią artysty porażonego świadomością niedoskonałości, niepełności każdego aktu reprezentacji, jak i świadomością tego, że każde n i e w y r a ż e n i e przesuwają ludzi, przedmioty i zdarzenia w śmierć.

Na koniec tego rozdziału jeszcze jeden interesujący przykład „wiersza z Bruegłem”: *Dwie małpy Bruegla*, utwór opublikowany przez Wisławę Szymborską w tomie *Wołanie do Yeti* z 1957 roku. Ten dobrze znany wiersz pozwolę sobie w tym miejscu przypomnieć:

Tak wygląda mój wielki naturalny sen:
siedzą w oknie dwie małpy przykute łańcuchem,
za oknem fruwa niebo
i kąpie się morze.

Zdaję z historii ludzi.
Jąkam się i brnę.

Małpa, wpatrzona we mnie, ironicznie słucha,
druga niby to drzemie —
a kiedy po pytaniu nastaje milczenie,
podpowiada mi
cichym brząkaniem łańcucha.²⁸

Tytuł utworu i zawarte w nim elementy opisu pozwalają łączyć tekst z dziełem Bruegla zatytułowanym *Dwie małpy*, powstałym w roku 1562 (przynajmniej, jak twierdzi Stechow, w tym roku datowanym i podpisanym²⁹). Podobnie jak w przypadku analizowanych wcześniej tekstów i tutaj obraz funkcjonuje jako interpretant. Szymborska, tak samo zresztą jak inni poeci, wybiera z obrazu jedynie te szczegóły, które chce pokazać czytelnikowi. Dzieło Bruegla staje się tym samym interpretantem wypowiedzi o zupełnie innym charakterze niż opis, choć kilka elementów opisu można w tekście wskazać.

²⁸ W. Szymborska: *Wołanie do Yeti*. Kraków 1957, s. 36.

²⁹ W. Stechow: *Pieter Bruegel the Elder...*, s. 72.

Obraz *Dwie małpy*, jak *Pejzaż z upadkiem Ikara*, powiązany jest relacją intertekstualną z jednym z holenderskich przysłów: „Trafić do sądu z powodu laskowego orzecha”³⁰, tzn. z powodu kradzieży jakiegoś drobnego, błahego, nic nie znaczącego przedmiotu. Nawet kradzież drobiazgu stanowi jednak czyn karygodny, a więc każdy człowiek, który poświęca swoją wolność dla drobnego zysku, jest szalony. Przesłanie moralne obrazu opiera się na takim właśnie rozumowaniu.

W prawym dolnym rogu obrazu Bruegla wyraźnie widać pokruszone łupiny laskowego orzecha, które leżą na okiennym parapecie obok skutych ze sobą małp. W wierszu Szymborskiej łupiny te są pominięte, poetka, pisząc swój utwór, nie знаła, jak się wydaje, tego kontekstu interpretacyjnego lub świadomie go pominęła. Tym samym dokonana przez nią próba odczytania obrazu Bruegla zostaje inaczej ukierunkowana, pozwala jej wprowadzić do utworu refleksję o charakterze historiozoficznym i egzystencjalnym. Szymborska dostrzega w obrazie Bruegla przede wszystkim znaki przemocy, gwałtu, którego przedmiotem stały się bezbronne zwierzęta. Niczym w przypadku wierszy Wata i Różewicza historia najnowsza staje się dla Szymborskiej ważnym kontekstem interpretacyjnym, przez który musi przebiegać lektura także tego tekstu. „Historia ludzi” ma tu podwójne znaczenie, bo odnosi się zarówno do historii gatunku ludzkiego, jak i wprost do dziejów historycznych. Małpy na obrazie są skute łańcuchem, dokonano na nich aktu przemocy, uwięziono je. Historia, o której w wierszu mowa, oparta jest na przemocy, wiąże się ze stale dokonywanym na istotach słabszych gwałtem. W ten sposób tekst staje się parabolą ludzkich dziejów zabarwioną gorzkim przesłaniem moralnym. Paraboliczna konstrukcja obrazu wraz z interpretantem zawierającym przesłanie moralne narzucają ramę strukturalną tekstu poetyckiego, który oddala się od samego dzieła sztuki.

Analizy przytoczonych tekstów pozwoliły wykazać różnice i podobieństwa w sposobie nawiązywania utworów poetyckich do tych samych dzieł sztuki. Trzeba jednak zaznaczyć raz jeszcze, że podstawowym przedmio-

³⁰ Ibidem.

tem referencji poszczególnych tekstów są nie tyle obrazy, ile raczej tkwiące w nich przesłanie. Obrazy te stanowią dla wierszy ważny, ale nie jedyny punkt odniesienia. W przywoływanych tekstach poetyckich funkcjonują właśnie jako interpretanty, podpowiadają autorowi, a także czytelnikowi możliwe rozstrzygnięcia interpretacyjne danych wierszy. Jednak obrazy nie są tu jedynymi interpretantami włączonymi do procesu czytania. Lektura utworów wymaga także innych interpretantów, a więc tekstów pośredniczących, w postaci biografii czy historii, bez których odczytanie wierszy pozostałoby cząstkowe, wybiórcze, niepełne. W procesie lektury mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które można by określić jako *interferencję interpretantów* nakładających się na siebie i splatających z sobą rozmaite znaczenia. W przypadku każdego z utworów estetyka obrazu właściwie zostaje usunięta. Rzecz by nawet można, że estetyka danego dzieła malarskiego ulega tu dekonstrukcji, zostaje wymazana, niemal całkowicie traci ważność. Przesłanie obrazu unieważnia sam obraz, a dla wiersza istotne staje się wszystko to, czego nie widzi się w dziele sztuki. Na pierwszy plan, o czym już była mowa, wysuwają się kwestie etyczne i egzystencjalne. Odwołanie do obrazu powoduje naruszenie autonomii tekstu poetyckiego, który odtąd nie może wytwarzać znaczeń samodzielnie. Sztuka staje się tu do pewnego stopnia nośnikiem treści ideowych, natomiast neutralny, obiektywny i pełny opis obrazu jest niemożliwy — zawsze jawi się jako stronicza parafraza. Sama relacja obraz — tekst wpada w nieograniczony ciąg „interpretacji interpretacji”.

Przedstawiony w tym rozdziale problem mógłby dotyczyć i innych utworów polskiej poezji współczesnej, w których pojawiają się podobne odwołania do malarstwa, podobne związki tekstu i obrazu. Jest to jeden z ważnych aspektów strukturalnych wielu współczesnych utworów poetyckich i powinien być brany pod uwagę przy próbach ich odczytywania w powiązaniu z dziełem sztuki.

POEZJA JAKO INTERPRETACJA SZTUKI CZESŁAWA MIŁOSZA WIERSZE Z OBRAZAMI

KURTYZANY?

Przedmiotem tej części rozprawy będą wybrane wiersze Czesława Miłosza odwołujące się do malarstwa. W twórczości autora *Nieobjętej ziemi* jest takich wierszy na tyle dużo, że można z nich stworzyć obszerny zbiór, który zawierałby utwory niezwykle interesujące i domagające się szerszej refleksji. Przeglądając te teksty oraz eseistykę i rozmaite pisma Miłosza, odnalazłem wiele śladów pozwalających na jednoznaczne stwierdzenie, że w dziele tego poety „myślenie obrazowe” zajmuje jedno z uprzywilejowanych miejsc, podobnie jak refleksja na temat *mimesis* i reprezentacji (jej ograniczonych możliwości) oraz problematyka niewyraźności. Sczytując Miłoszowe „wiersze z obrazami” z fragmentami na temat malarstwa rozproszonymi w jego pismach prozatorskich, odkryć można rzecz zaskakującą: utwory poetyckie i fragmenty rozproszonych wypowiedzi prozą uzupełniają się i nawiązują do siebie. I rzeczywiście trzeba by zawierzyć słowom poety, który w *Roku myśliwego* pisze:

Oblegają mnie wiersze nienapisane i których nigdy nie napiszę, obrazy, sytuacje, tematy, w nocy, nad ranem.¹

¹ C. Miłosz: *Rok myśliwego*. Paryż 1990, s. 18. Dalsze odniesienia do tego dzieła podaję z oznaczeniem RM i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

Miłosza, jak to nazwałem, „myślenie obrazowe” dokonuje się poprzez schemat relacji intertekstualnych. Przy okazji wizyty w Musée d’Orsay poeta zapisał kilka ważnych z naszego punktu widzenia spostrzeżeń dotyczących malarstwa:

[...] na przykład do tancerki Degasa, która jest i sobą i wlecze cały ciąg — swojej rodziny, rozmów tam, łóżek, kuchni, ówczesnego Paryża, roku, dnia. Degas mnie wzrusza, bo za tym malarstwem jest litość. Dla kruchego ciała, dla aspiracji tych dziewcząt, dla ich kochanków, mężów, dla ich dalszych przygód, jakich, nie wiadomo. *Bourgeoises, poules*, wielkich baletnic. Zatrzymany czas, tu, teraz, razem z jego potencjalnością. W Musée d’Orsay obchodzi mnie malarstwo realistyczne, raczej to sprzed impresjonizmu. Chodzę po salach także z celem praktycznym, żeby wybrać obraz do reprodukcji na okładce *Nieobjętej ziemi* po angielsku, w wydaniu kieszonkowym. I znajduję krajobraz pod tytułem „L’Espace”, z salonu 1866 roku, Antoine Chintreuil, jeszcze nic impresjonistycznego.

RM, s. 17

Cytowany fragment z *Roku myśliwego* można by powiązać z wierszem *Pastele Degasa*, który został włączony do wydanego wiele lat później tomu *To*:

Te plecy. Rzecz erotyczna zanurzona w trwaniu,
A ręce uwikłały się w rudych splotach,
Tak bujnych, że czesane, ściągają w dół głowę.
Udo i pod nim stopa drugiej nogi,
Bo siedzi, rozchylając zgięte kolana,
I ruch ramion odsłania linię jednej piersi.
Tu, niewątpliwie, w stuleciu i roku,
Które minęły. Jakże ją dosięgnąć?
I jak dosięgnąć tamtą, w żółtym peniuarze?
Czerni rzęsy przed lustrem, podśpiewując.
Trzecia leży na łóżku, pali papierosa
I ogląda żurnal mody. Jej koszula

Z muślinu, biel obfita okrągło prześwieca
I różowawe sutki. Kapelusz malarza
Wisi między sukniami na antresoli.
Lubił tutaj siadywać, rozmawiać, rysować.
Cierpkie w smaku jest nasze ludzkie obcowanie
Z powodu znajomego dotyku, ust chciwych,
Kształtu bioder i nauk o duszy nieśmiertelnej.
Przybiera i odchodzi. Fala, wełna, wilna.
I tylko ruda grzywa błysnęła w otchłani.²

W wierszach i fragmentach prozą znajdziemy nawet te same słowa i całe frazy, np. w *Pastelach Degasa* słowa „dosięgnąć tamtą” (chodzi o kobietę, która stanowiła element minionej, nieuchwytniej już rzeczywistości przedstawionej na obrazie Degasa) i w *Świadectwie poezji* słowa: „gdzie tu marzyć o jej [rzeczywistości — A.D.] dosięgnięciu”³; wspomniany w *Kontynentach* Baudelaire i jego idea „malarstwa obyczajów” powraca w podobnym ujęciu w poemacie *W Yale z Dalszych okolic*; słowo „gęstość” (w odniesieniu do bogactwa sprzecznych pierwiastków wypełniających ludzką cywilizację) z *Kontynentów* zostaje powtórzone w zbliżonej formie („gęstnieje”) w *Roku myśliwego*:

Czyli, wracam do mego tematu, w malarstwie utrwała się, gęstnieje, zastyga w formę ludzko-czas biegnących dziesięcioleci, poza tym nieuchwytny, nie do dotknięcia, choć powiedzą: a fotografia. Może. Niech kto inny zastanawia się, dlaczego nie to samo. Dla mnie ważne, że pod każdym tutaj obrazem jest data.

RM, s. 17—18, podkr. — A.D.

Tę gęstość, czy też bogactwo sprzecznych pierwiastków, które są w cywilizacji ludzkiej, trudno nazwać, to się wymyka i może wypeł-

² C. Miłosz: *Pastele Degasa*. W: Idem: *To*. Kraków 2000, s. 72.

³ C. Miłosz: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1987, s. 76. Dalsze odniesienia do tego tomu podaję z oznaczeniem ŚP i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

nić całe życie. Drzewo i kwiat są wtedy częścią całości, jak moda uczenia i środek komunikacji — wartość przyrody występuje przez kontrast. Żeby namalować czy opisać liść albo ptaka, używa się przecie porównań i przenośni zaczerpniętych z epoki ludzkiej, w której się tkwi. Nienasycona ciekawość, pęd do wyrażenia tego, co się widzi — wynikiem w sztuce musi być takie naładowanie barwą i kształtem, że stajemy na granicy możliwości języka. Świat ludzkiej cywilizacji jest najbogatszy w kombinacje, dlatego najwyższe chyba wyładowanie można osiągnąć w „malarstwie obyczajów”. Granica możliwości języka — to ważne. Dawanie upustu swojemu zachłyśnięciu się, przez niszczenie gramatyki, to już nas niezbyt bawi. Wyższym stopniem zdziwienia jest zdziwienie powściągane.⁴

Powtórzenia układają się w wypowiedziach Miłosza w spójny system „myślenia obrazowego”. Celowo rekonstruuje i zestawiam tutaj te wypowiedzi, aby pokazać, do jakiego stopnia słowo poetyckie stapia się w tej poezji z obrazami, jak ważną jego część one stanowią.

Swoją praktykę pisania odsłonił Miłosz (oczywiście do pewnego stopnia) we *Wstępie* do drugiej części *Kronik*, zatytułowanej *Dla Heraklita*, w tym jego fragmencie, który następuje bezpośrednio po opisie rzeczywistości ulotnej, trudno uchwytniej, niepełnej, rozbitej na luźno z sobą powiązane części, rzeczywistości, która została utrwalaona w języku ludzkiej mowy:

Mój wiek dwudziesty napierał na mnie wielością takich świadectw o bezustannej zmianie, o „historycznym przyśpieszeniu”, podsuwając pamiętniki, powieści, następujące po sobie szkoły malarstwa, nade wszystko jednak „fotografie epoki” i taśmę filmową od początków kina. W porównaniu z rzeczywistością doznaną a nigdy nie utrwalaoną była to kropla w morzu, ale niewątpliwie w mojej wyobraźni nakładały się na siebie sceny, które sam oglądałem, i te, które przyszły z lektur, z wizyt w muzeach nowoczesnej sztuki, z filmu.⁵

⁴ C. Miłosz: *Kontynenty*. Paryż 1958, s. 36. Podkr. — A.D.

⁵ C. Miłosz: *Kroniki*. Paryż 1987, s. 33.

Jest to dla mnie cytat ważny, gdyż wprost objaśnia proces postrzegania rzeczywistości wyłaniającej się jakby z tysięcy zakamarków kultury i podlegającej procesowi ciągłego rozpraszania. Procesem tym kierują reguły, które wiążą się bezpośrednio z intertekstualnością, traktowaną tutaj jako świadomy, teleologiczny zabieg konstrukcji tekstowej. W tym planie projektowanie tekstu przez Miłosza pokrywa się z założeniami wielu teoretyków intertekstualności. Zabiegi intertekstualne w późnej twórczości poety związane są w sposób zasadniczy z niewyraźnością, wynikającą z bolesnej świadomości — jak to napisał autor *Dla Heraklita* — „rozpaczliwej niewystarczalności języka”, a także ze świadomości tego, „że rzeczywistość opisana, namalowana czy sfilmowana jest zupełnie inna niż ta dana nam bezpośrednio”⁶. Ryszard Nycz, za wskazówką Michaela Davidsona, określa późne poematy Miłosza trafną formułą „the long, open-ended notebook poem” („długi otwarty poemat notatnikowy”)⁷, która znakomicie sprawdza się właśnie w przypadku wierszy autora *Nieobjętej ziemi*. Kwestia świadomości intertekstualnej w późnym dziele twórcy *Pieska przydrożnego* powiązana została przez Nycza z problematyką epifanii, ściśle łączącą się w tym przypadku z kolażami słownymi:

Ogółem jednak biorąc, epifania w twórczości Miłosza nie jest ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką; to zaszyfrowany ślad obecności utrwalony w przeżyciu, pamięci, języku — przez podmiot (epifania jest zawsze „dla kogoś”), który poręcza, legitymizuje jej prawdziwość.⁸

Obrazy w twórczości Miłosza, choć reprezentują różne szkoły malarские, różne epoki, układają się w pewną koherentną całość, a mianowicie sceny rodzajowe czy — jak chciałby je nazwać za Baudelaire’em sam poeta — „malarstwo obyczajów”:

⁶ Ibidem.

⁷ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 169.

⁸ Ibidem.

Odczuwanie piękna wielkich zbiorowisk ludzkich, to jest to, co Baudelaire nazywał „malarstwem obyczajów”. Znaleźć to można u Holendrów, w Wenecji XVIII wieku (karnawały, maski na placu św. Marka, ukwiecone gondole), u Francuzów zeszłego stulecia.⁹

Uprzywilejowanie przez poetę tego właśnie typu malarstwa ma w jego dziele i myśli bardzo poważne konsekwencje, o czym szerzej w dalszej części wywodu.

Warto w tym miejscu przypomnieć znany i wielokrotnie omawiany przez krytyków wiersz *Nie więcej* z tomu *Król Popiel i inne wiersze* (1962):

Powinienem powiedzieć kiedyś jak zmieniłem
Opinię o poezji i jak to się stało,
Że uważam się dzisiaj za jednego z wielu
Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii
Układających wiersze o kwitnieniu wiśni,
O chryzantemach i pełni księżyca.

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski
Wyłuskać ociężałe piersi, czerwona
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów
Przybyłych tego ranka z ładunkami złota;
I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło

To bym nie zwątpił. Z odpornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.
A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni
I chryzantemy i pełnia księżyca.¹⁰

⁹ C. Miłosz: *Kontynenty...*, s. 36.

¹⁰ C. Miłosz: *Nie więcej*. W: Idem: *Poezje*. T. 2. Paryż 1987, s. 47. Podkr. — A.D.

Ważną i w pierwszej kolejności domagającą się wyjaśnienia sprawą jest przedmiot referencji tego wiersza. Z treści wynika, że chodzi tu o obraz Vittore Carpaccia znany pod tytułem *Kurtyzany*. Tytuł tego obrazu — jak pokazuje historia sztuki — został mu niesłusznie nadany w XIX wieku przez znanego angielskiego pisarza i historyka sztuki Johna Ruskina, autora *The Stones of Venice*, kiedy obraz ten cieszył się szczególną popularnością, i przyległ do niego na całe lata. Według najnowszych ustaleń obraz nie powinien być tak nazwany, obecnie stosuje się raczej tytuły: *Dwie weneckie damy* lub *Dwie weneckie damy na tarasie*. Trudności nastęrcza też ustalenie daty jego powstania, jest ona inna w różnych źródłach: ok. 1475 lub ok. 1495 (taką datę podaje się w Museo Correr w Wenecji, gdzie znajduje się obraz). Mniejsza jednak o szczegóły dotyczące dat. Interesująca wydaje się raczej kwestia następująca: obraz, do którego odwołuje się w swoim tekście Miłosz, jest, jak się okazuje, obrazem niepełnym, fragmentem większej całości. Zgodnie z najnowszymi ustaleniami brakująca część obrazu, podzielonego przed XIX wiekiem, znajduje się w John Paul Getty Museum w Los Angeles i nosi tytuł *Hunting on the Lagoon (Połów na lagunie)*¹¹.

Są to informacje ważne, w tym miejscu trzeba jednak zadać pytanie, jakie mają one znaczenie dla lektury cytowanego wcześniej wiersza. Wydaje się, że są nieistotne, wszak Miłosz napisał ten wiersz, jak nas informuje zapis pod tekstem, w Montgeron w 1957 roku i nie mógł wówczas posiadać żadnych informacji na temat brakującej części obrazu ani jego błędnego, narzuconego przez Ruskina tytułu. Ówczesnie stosowany tytuł wpłynął zresztą w zasadniczy sposób na kształt wiersza, do czego za chwilę wypadnie nam powrócić. Przypomnę jedynie w tym miejscu, że przy okazji analizy wiersza Szymborskiej *Dwie małpy Bruegla* zaznaczyłem już, iż poeci nie są w żaden sposób zobligowani do pilnego studiowania opracowań na temat dzieł sztuki, które przecież funkcjonują w tekstach literackich na różnych zasadach.

¹¹ J. Johnes: *Two Venetian Ladies on a Terrace, Carpaccio (c. 1475)*. "The Guardian", 10 August 2002.

Aktualna wiedza na temat obrazu Carpaccia i zestawienie obydwu części obrazu (nawet po ich połączeniu), mieszczącego się ciągle w kategorii „malarstwa obyczajów”, zmieniłoby w pewnym zakresie kształt wiersza Miłosza. Pisząc o tym utworze i przedmiocie jego referencji dzisiaj, wiemy, że kurtyzany nie są kurtyzanami, lecz po prostu weneckimi damami, podwórko zaś nie jest podwórkiem, lecz tarasem, ale — jak już zaznaczyłem — nie stanowi to sprawy najistotniejszej.

Nie więcej odczytywano dotychczas w różnorodny sposób: Jan Błoński łączył ten wiersz z dostrzegalnymi w dziele Miłosza epifaniami¹², Aleksander Fiut dokonał jego oryginalnej lektury, opierając się na hermeneutyce¹³. Bez wątpienia utwór ten uznać trzeba za metapoetycki — jedną z zasadniczych poruszonych w nim kwestii jest poetycka reprezentacja i jej ograniczone możliwości. Należy w tym miejscu postawić istotne pytania: jak działa obraz w tym tekście i w jaki sposób generuje wpisane w tekst sensory? Pozornie zdawać by się mogło, że utwór spełnia wymogi stawiane ekfrazie, ale tak nie jest, sam opis w tekście ogranicza się bowiem jedynie do kilku zawartych w obrazie przedmiotów i wskazania (narzuconego przez Ruskina) tytułu obrazu. Zresztą intencją poety nie było tworzenie ekfrazy, obraz miał tu być tylko punktem wyjścia czy punktem zaczepienia. Wspomniany tytuł wyzwala poetycką wyobraźnię i wprowadza do tekstu erotyczne napięcie, budząc pożądanie. Słowa „Gdybym ja mógł [...] / Opisać” odnoszą się do reprezentacji, ale też — jak myślę — do pożądania wynikającego z pragnienia miłości, posiadania uwielbionego, wymarzonego przedmiotu. Źródłem pożądania jest brak, nieobecność, pustka, która ma zostać wypełniona poprzez sam akt pisania i jego końcowy efekt.

Obraz jako przedmiot referencji staje się mało istotny, ważne natomiast jest to, co on wyzwala. Przedstawiona „realistyczna” scenka wywołuje ciąg skojarzeniowy, którego następstwo stanowi opis tego, czego na obrazie już nie ma. Podmiot mówiący, wsparty wyobraźnią, kreśli wizję wykraczającą daleko poza ramy samego obrazu. Przedmiot referencji przestaje być istotny, więzy

¹² J. Błoński: *Epifanie Miłosza*. W: *Poznanie Miłosza*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 211.

¹³ A. Fiut: *Poezja w kręgu hermeneutyki*. W: *Poznanie...*, s. 244 —246.



Vittore Carpaccio, *Dwie weneckie damy* [*Two Venetian Ladies*]
c. 1475 (lub 1495)
Deska, 94 × 64 cm

Museo Correr, Venice
© Bridgeman Art Library

łączące go z tekstem ulegają rozluźnieniu, nie obowiązuje tu żadna zasada wierności wobec przedmiotu referencji, o czym dodatkowo może przekonywać fakt, że w zawartym w wierszu opisie samego obrazu pojawia się pewna nieścisłość, nieadekwatność czy — powiedzmy to — nawet błąd. Z przejranych przeze mnie tekstów krytycznych wynika, że nikt nie zwrócił dotychczas na ten fakt uwagi. Fragment opisu zawiera słowa „witką drażnią pawia”, podczas gdy na obrazie widać, że jedna z dam nie drażni pawia, lecz po prostu bawi się z psem. Z jednej strony działa tu wspomniana we wcześniejszych partiach rozprawy Lacanowska elizja, świadcząca o wybiórczym charakterze spojrzenia i postrzegania, z drugiej — struktury nieświadomości, które podsuwają schematyczny model wypowiedzi związany z symbolicznym znaczeniem pawia (paw, który został utrwalony na płótnie, oznacza przepych, pychę — *superbia*; w końcu obraz przedstawiał Miłoszowi pyszne i lubieżne kurtyzany), mającego być przyczyną wspomnianego błędu. Obraz utrwała się w pamięci podmiotu w formie szkicu czy zarysu (zbiór najważniejszych, dostrzeżonych przez podmiot przedmiotów) stanowiącego punkt wyjścia, a sam akt pisania podsuwa dalsze nieoczekiwane, zaskakujące rozwiązania.

Kwestia owej nieścisłości wiąże się z charakterem samego aktu myślenia i pisania. Jeśli zwróciłem na nią uwagę, to przecież nie dlatego, by wytykać autorowi niedokładność czy brak wierności wobec opisywanego przedmiotu, ale raczej po to, by wskazać płynne, ruchome oraz nieciągle granice pomiędzy postrzeganiem, myśleniem i wyrażaniem, właściwe każdemu aktowi twórczemu.

Warto zwrócić również uwagę na fakt, że w utworze Miłosza przywołane zostają dwie konwencje przedstawieniowe: realistyczna (przedmiotem tekstowej referencji jest renesansowy przykład tego typu malarstwa) oraz „nierealistyczna” (przywołanie w zakończeniu wiersza konwencji malarstwa japońskiego: „[...] kwiaty wiśni / I chryzantemy i pełnia księżyca”. Ta druga konwencja ma szczególne znaczenie dla interpretacji całego wiersza. Otóż można przyjąć, że konwencja malarstwa japońskiego staje się synonimem sztuki ornamentacyjnej (czegoś na kształt artystycznej „czystej formy”), nieświadomość tekstu zaś podsuwa specyficzny kontekst rewelatorskiej tradycji przedstawieniowej innej kultury. Można też uznać, że zakończenie ma

charakter nieco ironiczny (wszak to jeden z ulubionych tropów Miłosza), tzn. głosi pozornie pokorne uznanie ograniczeń sztuki poetyckiej i niemożliwości uchwycenia rzeczywistości, czyni to poprzez sięgnięcie do intertekstu, który tę pokorę paradoksalnie — lub do pewnego tylko stopnia — uchyla. Decyduje o tym przywołanie tradycji, która w ramach własnych środków i zasad daje możliwość wglądu w naturę rzeczywistości i przewyższa ograniczenia poznawcze czy emocjonalne sztuki. Sprawa tej drugiej konwencji wydaje się o tyle ważna, że w twórczości Miłosza zainteresowanie kulturą Wschodu odgrywa, jak to zobaczymy nieco dalej, niebagatelną rolę.

Wiele lat po napisaniu tego wiersza sam poeta dokonał jego „autointerpretacji” i włączył ją do *Świadectwa poezji* (ŚP, s. 74 — 77) w miejscu, gdzie roztrząsane są kwestie „skłonności klasycystycznych i realistycznych rezydujących w jednym człowieku”. Miłosz odnosi się do słów wiersza „Gdybym ja mógł”, wskazuje na opis i podkreśla, że użyty w nim tryb warunkowy ma służyć za „dowód niewystarczalności słów”: „[...] nie jest to opis, — powiada Miłosz — jaki by zadowolili poetę, najwyżej zarys, projekt”. Zdaniem autora *Nieobjętej ziemi*, „rzeczywiste” wzywa tu „nazwania”, a każde z nich ustawia się na zewnątrz, tworzy „katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens” (ŚP, s. 75).

Z autointerpretacji dokonanej przez Miłosza wyłania się tragiczny wymiar aktu pisania, utrwalania w piśmie ciągle wymykającej się rzeczywistości. Pomiedzy rzeczywistością a jej reprezentacją tworzy się rozziew, a sam podmiot piszący nigdy nie doznaje ostatecznej satysfakcji, poraża go bowiem dramat niespełnienia, nienazwania, dramat niewyraźnego w słowach. Piękno w wierszu jest nieprawdziwe, ponieważ przykrywa je materia utkana z całego szeregu językowych chwytów, które z łatwością można wypracować, stając się „rzemieślnikiem”. Pozostaje jednak gorzka świadomość nieprzystawalności języka do postrzeganej rzeczywistości zawsze nieodścigłej i nieosiągalnej. Oto zbiór cytatów wyjętych ze *Świadectwa poezji* i potwierdzających mój tok rozumowania:

Poeta dąży do jego [świata — A.D.] przedstawienia, ale pozostaje gorzkie poczucie nieadekwatności języka.

ŚP, s. 76

Poeta występuje więc jako człowiek zakochany w świecie, ale skazany na wieczne nienasycenie, bo za pomocą słów chciałby w sam rdzeń rzeczywistości przeniknąć, ciągle ma na nowo nadzieję i ciągle jest mu to odmówione.

ŚP, s. 76

Zdawałoby się, że opis kurtyzan weneckich stanowi dostateczny dowód możliwości spotkania się języka ze światem. Natychmiast jednak przemawiający podminowuje to przekonanie. Robi to, odwołując się najoczywściej do obrazu Carpaccia przedstawiającego podwórze w Wenecji, w którym siedzą kurtyzany i „witką drażnią pawia”. Tak więc nie dosyć, że język zmienia rzeczywistość w katalog danych, jeszcze została ona mediatyzowana przez dzieło malarstwa, czyli nie pojawia się w stanie surowym, ale już uładzonym, jako część kultury. Jeżeli tak, to gdzie tu marzyć o jej osiągnięciu bez takich czy innych pośredników, czy będą to inne utwory literackie, czy wizje dostarczone przez całą przeszłość sztuki?

ŚP, s. 76—77

Opis kurtyzan jest w wierszu wtrącony pomiędzy „Gdybym ja mógł Opisać” i „tobym nie zwątpił”. A zwątpienie pochodzi stąd, że materia opiera się miłosnemu posiadaniu przez słowo i że można z niej zebrać „najwyżej piękno”. Jeżeli dobrze rozumiem autora, z którym nie wiadomo, czy jestem identyczny, nie ma on na myśli piękna zawartego w naturze, w widokach nieba, gór, morza, zachodów słońca, ma na myśli piękno formy w wierszu czy obrazie. Oznajmia, że mu ono nie wystarcza, ponieważ jest ono możliwe jedynie za cenę wyrzeczenia się prawdy, która byłaby równoznaczna z pełną *mimesis*.

ŚP, s. 77

W zakończeniu wykładu pada definicja poezji jako „namiętnej pogoni za Rzeczywistością” (ŚP, s. 77). To prawda, jest to pogoń, jak wyraził się poeta, „namiętna”, ale też niekończąca się, o czym świadczyć mogą wiersze odwołujące się do malarstwa realistycznego rozproszone w późnym dziele poetyckim autora *Na brzegu rzeki*. Niewyraźność i niewyraźne — oto jeden z największych dramatów rozgrywających się na scenie dzieła Miło-

sza. I jeśli szukać wielkości tej poezji, to między innymi właśnie tu, w tym, co jednoznacznie odsłania się w uważnej lekturze oraz co zostało wypowiedziane w jego wierszach i w rozproszonych pismach prozą.

OBRAZY W PÓŻNEJ TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ MIŁOSZA

Problem postawiony w wierszu *Nie więcej* i rozwinięty w jego „auto-interpretacji” ma swoją kontynuację także w późnej twórczości poetyckiej Miłosza, często podejmowany jest właśnie za pośrednictwem malarstwa. Co więcej, w Miłoszowych „wierszach z obrazami” odnajdujemy podobną praktykę referencji do wybranych dzieł sztuki malarskiej. Aby dokonać głębszej analizy tej praktyki, warto odwołać się w tym miejscu do kilkuczęściowego poematu *W Yale* z tomu *Dalsze okolice*. Pragnę zwrócić uwagę przede wszystkim na cykle „wierszy z obrazami” z późnego okresu twórczości autora *Ziemi Ulro*. Owa cykliczność czy seryjność nasuwać może skojarzenie z ekfrazą¹⁴ — Miłosz prezentuje obrazy w taki sposób, jakby wisiały w jakiejś galerii.

Cykl poetycki *W Yale* otwiera wiersz *Rozmowa*, odwołujący się do rzeczywistości pozaliterackiej i stanowiący relację z rozmowy pomiędzy poetami (Brodski, Venclova, sam Miłosz i prawdopodobnie Richard Lourie — tłumacz jego wierszy na język angielski), która miała miejsce w pobliżu Art Gallery w Yale. Lekturę tego obszernego poematu można by zacząć od tego fragmentu *Kontynentów*, który mówi o obyczajowości w dziele Baudelaire’a:

Zapalam się, opowiadając o *obyczajowej* sile teorii i praktyki Baudelaire’a, jako rówieśnika Daumiera i Constantin Guys. L. zwraca mi uwagę na paradoks: twórca najbardziej zamkniętej teorii estetycznej, od którego wzięła się cała „sztuka dla sztuki”, był pełnym wigo-

¹⁴ S. Bertho: *Les ancienes et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust*. „Revue de Littérature Comparée” 1998, n° 1, s. 58.

ru portrecistą obyczajów. Myślę o swojej teorii „ruchów granicznych” i że prawdziwie dobra sztuka powstaje tylko w okresach przełamywania się sprzecznych dążeń, a okresy ustalenia się jakiegoś „oficjalnego” kierunku są martwe.¹⁵

Fragment ten można zestawzić z drugą częścią poematu *W Yale*, zatytułowaną *Pan de Balzac*, w całości stanowiącą cytat z eseju Baudelaire’a *Wystawa Powszechna 1855*¹⁶. Cytat ten traktuje o Balzacu, który przed jakimś obrazem przedstawiającym pejzaż zimowy miał wypowiedzieć takie oto słowa:

Jakie to piękne! Ale co oni robią w tej chacie? O czym myślą, jakie mają zmartwienia? Czy zbiory dobrze się udały? Pewnie mają jakieś terminy płatności?¹⁷

Baudelaire konkluduje tę wypowiedź o Balzacu następującymi słowami:

Często oceniając obraz kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle.

DO, s. 19

Co właściwie ma oznaczać wypowiedź Balzaca? Dlaczego jest tak ważna, że Miłosz wyodrębnia ją w swoim cyklu wierszy jako część? Słowa Balzaca dotyczą nieuchronnie narzucającej się widzowi konieczności interpretacji sztuki. Pisarz nie dokonuje oceny, stwierdza jedynie, że jakieś malowidło jest piękne, po czym zadaje całą serię pytań, na które nie ma już odpowiedzi w samym obrazie, bo przynależą one do rzeczywistości pozaobra-

¹⁵ C. Miłosz: *Kontynenty*. Paryż 1958, s. 56.

¹⁶ Całość tego tekstu pod tytułem *Wystawa Powszechna 1855 — Sztuki Piękne*, cz. 1: *Metoda krytyczna — Nowoczesna idea postępu zastosowana do sztuk pięknych — przemieszczenia siły żywotnej* zawarta jest w: Ch. Baudelaire: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekład J. Guze. Gdańsk 2000, s. 203—210.

¹⁷ C. Miłosz: *Dalsze okolice*. Kraków 1991, s. 19. Dalsze odwołania do tego tomiku oznaczam skrótem DO z podaniem stron.

zowej, co do której można snuć jedynie domysły, przypuszczenia. Tę praktykę Balzaca Miłosz przejmując do swoich wierszy, tylko pozornie stanowiących przykład ekfrazy. Wybrane jego wiersze mogłyby być ekfrazami — cechuje je mistrzostwo opisów poszczególnych dzieł sztuki (w każdym z wierszy za pomocą kilku zaledwie zdań udaje się poecie stworzyć fascynujące opisy reprezentacji dokonanych przez poszczególnych malarzy) — ale ostatecznie nimi nie są. Na plan pierwszy wysuwa się w nich gest interpretatora, gest, który dodaje do samej reprezentacji rzeczy wykraczające daleko poza nią samą.

Kolejne trzy części poematu *W Yale* zatytułował poeta nazwiskami malarzy i dodatkowo opatrzył je informacjami dotyczącymi miejsca ekspozycji, dat urodzin i śmierci każdego z malarzy, tytułu obrazu mającego być przedmiotem referencji oraz daty jego powstania. Co łączy te trzy wybrane przez poetę reprezentacje? Wybór jest znaczący: są to mianowicie trzy pejzaże i jednocześnie trzy scenki rodzajowe (czy nawet obyczajowe), wszystkie namalowane w pierwszej połowie XIX wieku, wszystkie stanowią realistyczną reprezentację jakiegoś fragmentu rzeczywistości.

Sam realizm to, jak się wydaje, przedmiot wielkiej fascynacji poety, co łatwo można wyczytać w wierszu o takim tytule, włączonym przez poetę do zbioru *Na brzegu rzeki*:

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbывamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności. Godzimy się,
Że te drzewa za oknem, które chyba są,
Udają tylko drzewiastość i zieleń,
I że język przegrywa z wiązkami molekuł.
A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb
Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć.
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni.

Więc wchodzę między tamte krajobrazy,
Pod niebo chmurne, skąd wystrzela promień
I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku.
Albo na brzeg zatoki, gdzie chaty, czółna,
I na żółtawym lodzie maleńkie postacie.
To wiecznie jest, dlatego że raz było,
Przez jedną chwilę istniejąc i niknąc.
Splendor (i najzupełniej niepojęty)
Okrywa popękany mur, śmietnisko,
Podłogę karczmy, kaftany biedaków,
Miotłę i ryby skrwawione na desce.
Raduj się, dziękuj! Więc dobyteł głosu
I złączyłem się z nimi w chóralnym śpiewaniu
Pośrodku kryz, koletów, spódnic atlasowych,
Już jeden z nich, przeminionych dawno.
I wzbijała się pieśń, jak dym z kadzielnicy.¹⁸

Wiersz ten mógłby stanowić swoiste wprowadzenie do lektury cyklu *W Yale*, funkcjonuje, przynajmniej moim zdaniem, jako łącznik charakterystycznego dla Miłosza myślenia. Pojawia się tu bowiem kwestia niewystarczalności języka, jego nieprzystawalności do reprezentowanej rzeczywistości: „język przegrywa z wiązkami molekuł”, ale też kwestia trwania, nieprzerwanej i niczym nie skrępowanej ciągłości dzieła sztuki. Miłosz porusza również problem rozbieżności pomiędzy dwoma modelami reprezentacji: malarstwem i pisaniem. Obraz i tekst uobecniają na dwa różne sposoby, słowo nie może uobecniać tak, jak robi to obraz. Obraz i tekst, by przypomnieć w tym miejscu tezy J.-L. Nancy’ego, stają się dwiema stronami tego samego medalu, jedna nie może istnieć bez drugiej. Czy nie tak właśnie dzieje się w wierszach Miłosza? W końcu dowodzą tego szczegółowe dookreślenia obrazów stanowiących przedmiot referencji, tak jakby autor chciał na czytelniku wymusić konieczność zweryfikowania tekstu, czytania go z obrazem. Przyjrzyjmy się utworom składającym się na poemat *W Yale*:

¹⁸ C. Miłosz: *Realizm*. W: Idem: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 25 —26.

Mijają się obłoki ponad górami.
A tu droga w słońcu, długie cienie,
Niskie obmurowania, jakby mostku,
Ciepło-brunatny ich kolor, tak jak wieży
Zamku, wznoszącej się pionowo
Po ciemnej prawej stronie, spoza drzew.
Drugi *chateau* daleko, na wyżynie
Bieleje drobny, nad drzewiastym zboczem,
Które zniża się ku drodze i dolinie wioski
Z jej stadem owiec, topolami, trzecim
Zamkiem, czy wieżą romańską kościoła.
A najważniejsze: wieśniaczka w czerwonej
Spódnicy, czarnym staniku, białej
Bluzce, coś niesie (pranie do strumienia?)
Nie rozróżnić twarzy, kropka zaledwie.
Ale szła tędy, widziana przez malarza
I została na zawsze, tylko po to,
Żeby dopełniła się jego własna
Jemu jednemu odkryta harmonia
Żółto-niebiesko-rdzawa.

Turner — trzecia część poematu W Yale, DO, s. 19 —20

By prawdę rzec, dosyć nędzna struga.
Trochę obfitsza w wodę pod tamą u młyna,
Tyle żeby zwabiać chłopaków. Ich wędk
Niestarannej roboty: gałąź, nie wędzisko,
W rękach tego, co stoi. Inni ślęczą,
Zapatrzeni w pławiki. Tam dalej, w łódce,
Bawią się młodszy. Gdyby choć niebieska
Była ta woda, ale chmury Anglii,
Jak zwykle postrzępione, wróżą deszcz
I przejaśnienie jest barwy ołowiu.
To ma być romantyczne czyli malownicze.
Nie dla nich jednak. Nam wolno odgadnąć
Ich połatanie spodnie i koszule,

Jak i marzenie o ucieczce z wioski.
Ale niech już tak będzie. Uznajemy prawo
Zmieniania tego, co smętnie realne
W kompozycję na płótnie, której treścią
Jest powietrze. Jego zmienność, skoki,
Kłębiania się obłoczne, wędrujący promień.
Żadnej obietnicy Edenu. Kto chciałby tu mieszkać?
Złożmy hołd malarzowi za to, że tak wierny
Niepogodom, że wybrał i z nimi zostaje.

Constable — czwarta część poematu W Yale, DO, s. 20

Imię jego świetlistość. Cokolwiek zobaczył,
Niosło mu pokornie, ofiarowywało
Swoje wnętrze bez fał, uspokojenie,
Jak rzeka w dymach czasu jutrzennego,
Jak perłowa macica w czarnej muszli.
Tak i ten port, w godzinie popołudnia,
Ze śpiącymi żaglami, dniem upalnym,
Dokąd przyszliśmy, może ociążali winem,
Rozpinając kamizelki, jemu, lekki
Odślaniał jasność pod przebraniem chwili.
Drobne postacie dotychczas rzeczywiste:
Trzy kobiety tu, tamta jedzie
Na osiołku, beczkę toczący mężczyzna,
Konie w chomątach cierpliwe. Był tu, znad palety
Wołał ich, wezwał, uprowadził
Z ubogiej ziemi trudu i goryczy
W atlasową krainę dobroci.

Corot — piąta część poematu W Yale, DO, s. 21

Turner, Constable i Corot — trzy różne reprezentacje, w których pejzaż wiąże się ze scenami rodzajowymi, z „malarstwem obyczajów”. Każda z tych reprezentacji wydaje się dla Miłosza o tyle ważna, że nie sprowadza się jedynie do prostego uobecnienia jakiegoś pejzażu, nie piękno pejzażu jest bowiem dla poety najważniejsze. Największe znaczenie ma tutaj fakt,

że na tych obrazach przedstawiony zostaje człowiek podczas swych rozmaitych zajęć, każdy z tych malarzy kładzie akcent „na człowieku”, akcent, o który upomina się poeta:

Gdyby piękno świata najpełniej wyrażało się dla nas w przyrodzie, sztukę malowania pejzażu gór, lasów i morza trzeba byłoby postawić najwyżej. Tak jednak nie jest. Malarze, którzy najpełniej przedstawiali radość i piękno istnienia, osiągnęli to przez położenie akcentu na człowieku. Skaliste góry i zatoki u Breughla są wyrazem dionizyjskiego zachwyty, bo ożywia je żagiel okrętu. O czarze przyrody u Watteau decydują postacie pasterzy i pasterek. Claude Lorrain to chyba jeden z najbardziej czułych na urodę życia malarzy — ale tam maszty okrętów, grupy ludzi na brzegu nadają krajobrazom ten sens — bo jak inaczej można stworzyć atmosferę spokoju i radości, jeżeli nie przez gest ludzkiej ręki, oparcie głowy, grupę ludzką na tle starego akweduktu?¹⁹

Dlaczego tak wielką rolę odgrywa w poemacie Miłosza cytat zaczerpnięty właśnie z Baudelaire’a? Cytat jest wyodrębniony jako jedna z części poematu, trudno więc o wyraźniejsze podkreślenie jego znaczenia w utworze. Myślę, że warto pokusić się w tym miejscu o próbę analizy słynnej frazy *l’art pour l’art*, analizy, która pokazałaby, w jaki sposób rozumie to Miłosz (jest to tym bardziej uzasadnione, że referencja do tej właśnie formuły i lansowanej przez Baudelaire’a koncepcji estetycznej znalazła się już wcześniej w *Kontynentach*). Podczas powierzchownej lektury, którą aż nazbyt często kieruje krytyczna *doxa*, zwraca się często uwagę na fakt, że słynna fraza Baudelaire’a oznacza odjęcie sztuce wszelkich celów i wysławianie jej samej w sobie (takie są najczęściej socjologizujące lub marksizujące interpretacje tej myśli Baudelaire’a²⁰). Uważny czytelnik Baudelaire’a dostrzeże, że nie chodzi tu o jakąś samowystarczalność sztuki, jej zamknięcie się i skupienie na samej sobie. Fraza ta wyraża bolesną skargę na specyfikę sztuki, która nieustannie rozmija się z rzeczywistością. W tym świetle *mimesis* oznacza bezustanną obróbkę rzeczywistości, dokonującą się

¹⁹ C. Miłosz: *Kontynenty...*, s. 36.

²⁰ H. Meschonnic: *La Rime et la vie*. Paris 1989, s. 196, *passim*.

w samych dziełach sztuki. Dzieła mogą się do tej rzeczywistości jedynie zbliżać, stają się jak *signifiants* nie mogące nigdy osiągnąć swoich *signifiés* — by pokusić się w tym miejscu o takie daleko idące i trafne porównanie natury lingwistycznej.

Także reprezentacja pikturalna jest silnie skonwencjonalizowana i odbiega od rzeczywistości. Balzac, stojąc przed płótnem, stwierdza jego piękno i jednocześnie kwestionuje prawdziwość reprezentacji. W wierszu *Constable* znalazły się te oto słowa: „To ma być romantyczne czyli malownicze. / Nie dla nich jednak [...]”; rzeczywistość przedstawiona na obrazie Constable’a również rozmija się z prawdą, staje się konwencjonalna, umowna: „Uznajemy prawo / Zmieniania tego, co smętnie realne” — oto paradoks realizmu, który odbiega od rzeczywistości. To tylko jedna z rzeczywistości, których, jak pamiętamy z *Kronik*, jest przecież wiele i są tak trudno uchwytne.

Te trzy fragmenty poematu poświęcone wielkim malarzom szczegółu są też swoistym hołdem złożonym trzem wielkim artystom, którzy na swój własny, jedyny i niepowtarzalny sposób „opracowywali” rzeczywistość, próbując ją uchwycić i utrwalić w formie malarskiej. Przypomnijmy, że Miłosz do opisu tych wierszy dołącza szczegóły dotyczące dat urodzin i śmierci poszczególnych malarzy. W zakończeniu wiersza *Turner* brzmią takie słowa: „Żeby dopełniła się jego własna / Jemu jednemu odkryta harmonia / Żółto-niebiesko-rdzawa”, w zakończeniu wiersza *Constable*: „Złożmy hołd malarzowi za to, że tak wierny / Niepogodom, że wybrał i z nimi zostaje”, w wierszu *Corot* zaś: „Był tu, znad palety / Wołał ich, wezwał [...]”. W każdym z tych tekstów chodzi właśnie o wspomnianą niepowtarzalność, wniosek ten może być dodatkowo poparty takim cytatem z *Roku myśliwego*:

Gdyby zastanowić się poważnie, nie do uwierzenia, że z dużej odległości, kiedy nie znamy jeszcze nazwiska malarza, potrafimy odróżnić i powiedzieć, kto. Na przykład, że to pejzaż Corota. To znaczy istnieje, jak to określić, ton, odcień, melodia, właściwe tylko jednemu człowiekowi, i nikomu innemu, znak osoby, a sztuka dostarcza tylko szczególnego środka, żeby to sobie uświadomić, bo malarz zdołał to swoje wy-

razić, ale to nie znaczy, że inni ludzie są tej szczególnej nuty pozbawieni. Chyba jedyny dowód nieśmiertelności duszy, co prawda z uwzględnieniem dodatkowej przesłanki: że *to*, ściśle indywidualne, własne, nie może być zniszczone na zawsze, bo byłoby to bezsensowne i niesprawiedliwe.

RM, s. 18

W cytowanym fragmencie autor wyróżnił znaczące słowo „to”, rozwinięte później w tomie opatrzonym tym właśnie, nieco enigmatycznym tytułem.

Na potrzeby tej części rozprawy wybrałem też kilka wierszy ze wspomnianego zbioru *To* opublikowanego przez Miłosza w 2000 roku²¹. Chodzi mi zwłaszcza o cykl utworów połączonych wspólnym wykrzyknikiem „O!”. Zanim jednak przejdę do szerszego omówienia tych niezwykłych tekstów z obrazami, chciałbym na chwilę zatrzymać się nad samym tytułem tomu, z którego one pochodzą. Co oznacza „to”? Zaimek wskazujący, nieokreślony indeks, coś, co pozostaje niedookreślone (potwierdzają tę interpretację słowa wiersza pod tym samym tytułem, otwierającego tom). Może należałoby szukać tu podobieństwa do Freudowskiego *das Es*, określającego nieświadomość, która na swój własny sposób kształtuje język i podpowiada go jak sufler w teatrze (Derridiańskie *la parole soufflée*). Ten zaimek bezosobowy w szczególny sposób wyraża dominujący, obcy dla *ego* charakter nieświadomości:

Nawiązując do języka Nietzschego, zainspirowani pracą Georga Groddecka, określamy tę dziedzinę mianem „to” [*das Es*]. Ten bezosobowy zaimek zdaje się szczególnie nadawać do wyrażenia głównej cechy tego obszaru psychicznego, jego obcości w stosunku do „ja”. „Nad-ja”, „ja” i „to” są niczym trzy królestwa, dziedziny, obszary, na które dzielimy aparat psychiczny danego człowieka [...].²²

²¹ C. Miłosz: *To*. Kraków 2000. Dalsze odniesienia do tego tomu podaję z oznaczeniem T i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

²² S. Freud: *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*. Przeł. P. Dybel. Warszawa 1995, s. 84.



Joseph Mallord William Turner, *Zamek St. Michael, Bonneville, Savoy*
[*Chateau de St. Michael, Bonneville, Savoy*]
1803
Plótno, 91,5 × 122 cm

© Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, USA / Bridgeman Art Library





John Constable, *Młodzi z Walton — młyn Stratfordu*
[*The Young Waltonians — Stratford Mill*]
c. 1819—1825
Plótno, 131 × 184 cm

© Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, USA / Bridgeman Art Library



Jean Baptiste Camille Corot, *Port w La Rochelle*
[*The Harbor of La Rochelle*]

c. 1851

Plótno, 50,5 × 71,8 cm

© Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut
Bequest of Stephen Carlton Clark, B.A. 1903

Jest jednak i inne wyjaśnienie tego tytułu, do czego za chwilę przyjdzie nam powrócić.

Wspomniany cykl Miłosza składa się z czterech utworów, przy czym linia interpretacyjna całego cyklu wyznaczona jest już w pierwszym, otwierającym go tekście:

O, szczęście! widzieć irys.
Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry.

O, jaki bełkot żeby opisać irys,
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
i żadnych naszych królestw
i żadnych krajów.

O!, T, s. 28

W tym króciutkim, rzekłbym, „dziwnym i zaskakującym” tekście możliwe jest uchwycenie kilku nici problemowych łączących cykl *quasi*-ekfrastycznych wierszy Miłosza. Pozornie mogło by się wydawać, że ów wykrzyknik „O!” oznacza zachwyt: oto patrzący podmiot wyraża w ten sposób swoje doznania estetyczne. Myślę jednak, że dzieje się w tych tekstach zupełnie inaczej — i spróbuję to udowodnić. Nadrzędną makrostrukturalną figurą jest tutaj ironia wyrażająca zwątpienie w możliwość pełnej, niczym nie skrepowanej reprezentacji. Przedmiotem opisu ma być irys, ale sam opis kwiatu zamienia się przecież, jak czytamy w wierszu, w „bełkot”. Co mają oznaczać słowa: „O, jaki bełkot żeby opisać irys”? Ironia łączy się tu ze zwątpieniem w możliwości reprezentacji, ponownego uobecnienia przedmiotu. Co więcej, łatwo zauważyć, że w całym zbiorze *To* znajduje się wiele tekstów, w których ironia czy nawet autoironia odgrywają niezwykle istotną rolę.

Wszystkie teksty wspomnianego cyklu powiązane są nie tylko wykrzyknikiem „O!”, ale też pewną regułą kompozycyjną, mianowicie każdy utwór otwierają charakterystyczne apostrofy, które jednak nie są tylko apostrofami, słychać w nich jeszcze jakby pogłos formy wierszowej uprawia-

nej przez Miłosza pośrednio, w przekładzie. Myślę tu o haiku, którymi poeta interesował się od dawna i których zbiór opublikował w 1992 roku²³. Użyłem sformułowania „pogłos”, sądzę, że trafnego, kiedy bowiem porówna się wspomniane fragmenty poszczególnych wierszy cyklu z tłumaczonymi przez Miłosza haiku, wówczas wyraźne stają się ślady charakterystycznej dla haiku rytmiki (nie myślę tu o metrum, które zgodnie z regułami powinno opierać się na następującym układzie sylab w poszczególnych wersach: 5 — 7 — 5; zresztą w swoich przekładach haiku Miłosz konsekwentnie odrzucał tę regułę wersyfikacyjną). Oto początkowe fragmenty kolejnych wierszy cyklu:

O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte [...]

O! Gustav Klimt [...], T, s. 29

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia, i odbite poziome obłoki!

O! Salvator Rosa [...], T, s. 30

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!

O! Edward Hopper [...], T, s. 31

— i dla porównania kilka przykładów tłumaczonych przez Miłosza haiku:

Fiołki —
Jakże cenne
Na górskiej ścieżce.

H, s. 32

Godny podziwu
Ten kto nie pomyśli: „Życie mija”
Widząc błyskawicę!

H, s. 50

²³ C. Miłosz: *Haiku*. Kraków 1992. Dalsze odniesienia do tego tomu podaję z oznaczeniem H i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

Co jednak wspólnego ma haiku z tymi wierszami? Po pierwsze, chodzi o fakt, że w kulturze japońskiej haiku, jako słowo zapisane, funkcjonuje w nierozzerwalnym związku z obrazami, z malarstwem japońskim. Po drugie, haiku jest zdarzeniowe i ulotne, niczego w sobie nie zawiera, nie zamyka, niczego nie wyraża, wiąże się bezpośrednio z japońskim „znakiem pustym”²⁴. To właśnie w prostej formie haiku spełnia się coś, co dla człowieka Zachodu jest po prostu nieosiągalne, a mianowicie stopienie się podmiotu z przedmiotem. Problem ten stanowi jeden z ważniejszych motywów przewijających się w twórczości Miłosza, w której fascynacja poezją japońską i kulturą zen jest przecież wyraźnie dostrzegalna i związana pośrednio także z kwestią obecnej w jego dziele epifanii. W tym miejscu można wspomnieć fragment *Dalszych okolic* zatytułowany *Zen codzienny* lub przytoczyć tę oto wypowiedź z *Roku myśliwego*:

„Oko nie widzi siebie”. „Ogień nie pali ognia”. Te maksymy (Nishitani) sięgają głęboko, wymierzone przeciwko zachodniemu rozumowaniu, zawsze zaczynającemu się od podmiotu, od kartezjańskiego *cogito*. Ten podmiot przeciwstawiony przedmiotom czyli substancjom, sam jest pojmowany jako substancja. Ale oko nie widzi siebie, widzi to co jest poza nim, świadomość nie ma uchwytu naszej osoby, wymykającej się kategoriom, definicjom, formie. Ani wiem kim byłem, ani wiem kim jestem. Stąd pewnie prawdopodobieństwo, że tłem nas samych jest owa nicność, *sunyata*. Czy boska pustka Mistrza Eckharta.

RM, s. 94

Miłosz odwołuje się tu do buddyjskiej formuły *sunyata* (czy też inaczej *shunyata*), która oznacza pustkę wszystkich rzeczy. Myśl o zatartiu własnej podmiotowości i całkowitym stopieniu się z przedmiotem pozostaje dla człowieka Zachodu wyłącznie marzeniem. W kulturze zachodniej ukształtowanie „podmiotu zerologicznego”, jak nazwałaby go Julia Kristeva²⁵, jest niewykonalne. Tego, co w naturalny sposób funkcjonuje w kulturze japońskiej,

²⁴ Zob. R. Barthes: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 1999.

²⁵ J. Kristeva: *Poésie et négativité*. In: Eadem: *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 275.

nie może zrealizować człowiek Zachodu, który zawsze, w każdym akcie pisania silnie zaznacza swoją podmiotowość, podczas gdy haiku w naturalny sposób ją eliminuje:

Nie opisując, ani nie definiując, haiku (nazywam tak ostatecznie każdy nieciągły rys, każde zdarzenie z japońskiego życia otwarte na moją lekturę) kurczy się do czystej i wyłącznej desygnacji. Otóż to, tak właśnie, mówi haiku, to jest to. Albo jeszcze lepiej: To! Powiada jednym ruchem, tak błyskawicznym i tak krótkim (bez wibracji i powtórzeń), że łącznik wydawałby się tu dodatkiem jak oddalone na zawsze wyrzuty sumienia z powodu zakazanej definicji. [...]

Albo jeszcze inaczej: haiku (*rys*) odtwarza gest desygnacji małego dziecka, które pokazuje palcem co jest co (haiku nie liczy się z podmiotem), mówiąc po prostu: to! ruchem tak szybkim (pozbawionym całego pośrednictwa: wiedzy, nazwy lub nawet posiadania), że to, co zostało wskazane, wymyka się wszelkiej klasyfikacji przedmiotów [...].²⁶

W tym wskazanym przez Barthes'a geście małego dziecka, w nienazwanym, bo nienazywalnym i nie mającym potrzeby bycia nazywanym, dopatruję się jeszcze jednego znaczenia tajemniczego tytułu zbioru wierszy Miłosza. Jeśli poeta zdecydował się nawiązać do formuły haiku, to zapewne w tym celu, aby zaznaczyć problem trudności związanej z opisem, z reprezentacją reprezentacji, a więc ponownym uobecnieniem tego, co już raz zostało uobecnione. Mówiąc o ponownym uobecnieniu jakiegoś wcześniejszego uobecnienia, mam oczywiście na myśli ekfrazę i ewokowaną przez nią problematykę.

Wiersze z omawianego cyklu Miłosza wskazują na utrudnienia związane ze stworzeniem ekfrazy, pokazują też pęknięcie, które powstało w obrębie tradycyjnie pojmowanej kategorii *mimesis*.

Przypomnijmy raz jeszcze w tym miejscu słowa z pierwszego wiersza cyklu: „O, jaki bełkot żeby opisać irys”. Z takiego stwierdzenia wynika jednoznacznie, że opis, a ściślej mówiąc, ekfrazą w klasycznym sensie tego terminu, jest niemożliwa, jak niemożliwy jest przekład znaków naturalnych

²⁶ R. Barthes: *To. W*: Idem: *Imperium znaków...*, s. 146 —147.

na nienaturalne (ta kwestia wiąże się z odwiecznym, zaznaczonym już tutaj sporem pomiędzy sztukami plastycznymi i literaturą).

Spróbujemy przyjrzeć się uważniej wybranym wierszom z tomu *To*. Trzy ze wspomnianego cyklu odwołują się do konkretnych obrazów: słynnej *Judyty* Gustava Klimta, *Pejzażu z postaciami* Salvatora Rosy i *Pokoju hotelowego* Edwarda Hoppera. Każdy wiersz jest opatrzony wykrzyknikiem „O!”, dalej nazwiskiem artysty z wyszczególnieniem dat urodzin i śmierci, tytułem obrazu i miejscem ekspozycji (w przypadku obrazu Hoppera Miłosz wprowadza drobną nieścisłość, obraz bowiem znajduje się teraz w zbiorach Thyssen-Bornemisza Museum w Madrycie, a nie — jak podaje poeta — w Thyssen Collection w Lugano; Miłosz mógł go tam widzieć lub oglądał reprodukcję, której opis wskazywał na dawne miejsce ekspozycji).

Zestawienie obrazów, z którym mamy do czynienia w cyklu z tomu *To*, jest co najmniej zaskakujące, trudno więc znaleźć do niego odpowiedni klucz. Zakładam jednak, że takim połączeniem różnorodnych płócien nie rządzi przypadek. Modernista Klimt zostaje zestawiony z pejzażystą barokowym Rosą oraz Hopperem, który uchodzi za jednego z pierwszych malarzy amerykańskich utrwalających na swych płótnach *american way of life* (jego obrazy koncentrują się na temacie wielkich miast — bary, teatry, hotele; Hopper jednak nie przedstawia nigdy miejskiego tłumu, a skupia się raczej na postaciach samotnych, bez wątpienia wiąże się to z alienacją czy izolacją człowieka w wielkim mieście).

Jak deszyfrować wiersze Miłosza ze zbioru *To*? Można się oczywiście pokusić o lekturę kontekstową i włączyć do krytycznego dyskursu wypowiedzi historyków sztuki na temat poszczególnych malarzy, a nawet ich konkretnych dzieł wskazanych przez poetę. Spróbujemy tego dokonać i sprawdzimy, co możemy dzięki takiemu modelowi czytania osiągnąć. Zaczniemy od *Judyty* Klimta i odnoszącego się do tego obrazu tekstu Miłosza:

O, usta na w pół rozchylone, oczy przymknięte, różowa
sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!

Z wyobrażeniem ciebie oni, biegnący do
ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich
pocisków, spadający w dół, w zgniliznę!

O, lite złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami
drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożegnanie!

O! Gustav Klimt [...], T, s. 29

Judyta, a ściślej mówiąc *Judyta I* Klimta, to obraz namalowany w 1901 roku, drugi obraz przedstawiający tę samą postać i zatytułowany *Judyta II* powstał osiem lat później. Fragmenty opisu z wiersza Miłosza: „usta na wpół rozchylone”, „różowa / sutka”, „złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami / drogich kamieni”, wskazują jednoznacznie, że chodzi tu o *Judytę I*. Zilustrujmy ten wiersz opisem dokonany przez historyka sztuki:

Na tle złotych drzew, roślinnej ornamentyki w górnej partii obrazu i zielonej płaszczyzny barwnej w dolnej połowie, przedstawił postać przeciętą krawędzią obrazu na wysokości łona. Za całe ubranie ma ona szeroką obręcz na szyi i złoty pasek na biodrach. Chusta spływająca z prawego ramienia przesłania jedną pierś. Spod przymkniętych powiek oczy patrzą na widza, usta są wpółotwarte. Inaczej niż Atena, Judyta nie trzyma w ręce kija czy dzidy, lecz głowę Holofernesa. Klimt nie ukazał morderczyni ani w momencie popełniania czynu, ani zaraz potem, ze skrwawionym mieczem, jak często bywała przedstawiana. O tym, że Judyta zabiła Holofernesa, świadczy tylko odcięta głowa, ledwie widoczna u prawej dolnej krawędzi obrazu. Judyta to nie wojownicza bohaterka, wyzwolicielka Żydów, lecz kobieta zmysłowa, rozwiązała.²⁷

Widać wyraźnie, że fragmenty wiersza Miłosza pokrywają się z opisem sporządzonym przez Susanne Partsch, co więcej, zbiegają się niektóre elementy dokonanej przez autorów interpretacji dzieła Klimta — Judyta jako *femme fatale*. Interpretacja mitu biblijnego według Klimta ściśle odpowiada duchowi przełomu wieków XIX i XX, kiedy to artyści i pisarze chętnie wykorzystywali takie mity antyczne i biblijne, poprzez swoją strukturę umożliwiające dostrzeżenie w postaci kobiecej owej *femme fatale*. Choć w górnej części

²⁷ S. Partsch: *Klimt. Życie i twórczość*. Przeł. A. Kozak. Warszawa 2000, s. 251.

obrazu Klimta widoczny jest napis *Judith und Holofernes* [*Judyta i Holofernes*], odsyłający niewątpliwie do biblijnego mitu, nie to stanowi dla Miłosza kwestię najważniejszą. Poeta koncentruje swą uwagę na fragmencie obrazu — wszak w rozbudowanym tytule wiersza figuruje wtrącony w nawias dopisek „szczegół”. Uwagę przykuwa przede wszystkim emanujący z płótna sensualizm i erotyzm (erotyzm i zmysłowość stanowią zresztą motyw całego zbioru *To*). Judyta jawi się w tym wierszu rzeczywiście jako *femme fatale*, niczym zły los, zwiastun nieszczęścia, śmierci — tyle że ofiarą nie jest tu Holofernes, a żołnierze ginący, jak można się domyślać, w okopach I wojny światowej. Przychodzą w tym miejscu na myśl fragmenty *Kronik* z 1987 roku, w których poeta wielokrotnie odwoływał się do *La Belle Époque*, wskazując w niej wyraźne zwiastuny nieuchronnie zbliżającej się tragedii:

Jak łatwo zauważyć, moja wyobraźnia lubi zwracać się ku „La Belle Époque”, ku czasom sprzed roku 1914. Może dlatego, że wszyscy ludzie wtedy działający, i znani mi i nieznani, umarli, opowieść więc o nich ma od razu „barwę wieczności”? A może im bliżej do naszych, nam współczesnych, katastrof, tym trudniej wyswobodzić pamięć z obolałości, których nie chce, od których ucieka? Choć są chyba i inne powody mego zainteresowania. Wiek dwudziesty, bynajmniej nie idylliczny, przygotowywał rekwizyty do mającego się wkrótce zacząć przedstawienia, niestety symboliczne noże, miecze i sztylety miały się okazać aż nadto prawdziwe, a zamiast czerwonej farby użyto krwi. Więc moment zatrzymania, przed podniesieniem w roku 1914 kurtyny. Pogańscy bogowie, wzywani przez estetów, błogosławili wtedy, po stuleciu obłudy, rozkoszom cielesnym, „ziemskim pokarmom”, słyszano ekstatyczny krzyk Dionizosa w sycylijskich ruinach, na jego cześć wykonywano w 1913 „Święto wiosny” Strawińskiego, i on to, Dionizos, pogromca Galilejczyka, przygotowywał dla swoich wiernych to, czego tak pragnęli: zapamiętanie się w szaleństwie, orgię klutego, rozcinanego, rozdzieranego pociskami ciała. Przepowiednie Fryderyka Nietzsche zaczynały się spełniać, i niejeden student ołwładnięty wolą mocy miał zabrać w tornistrze pisma proroka na pola bitew.²⁸

²⁸ C. Miłosz: *Kroniki...*, s. 33—34.

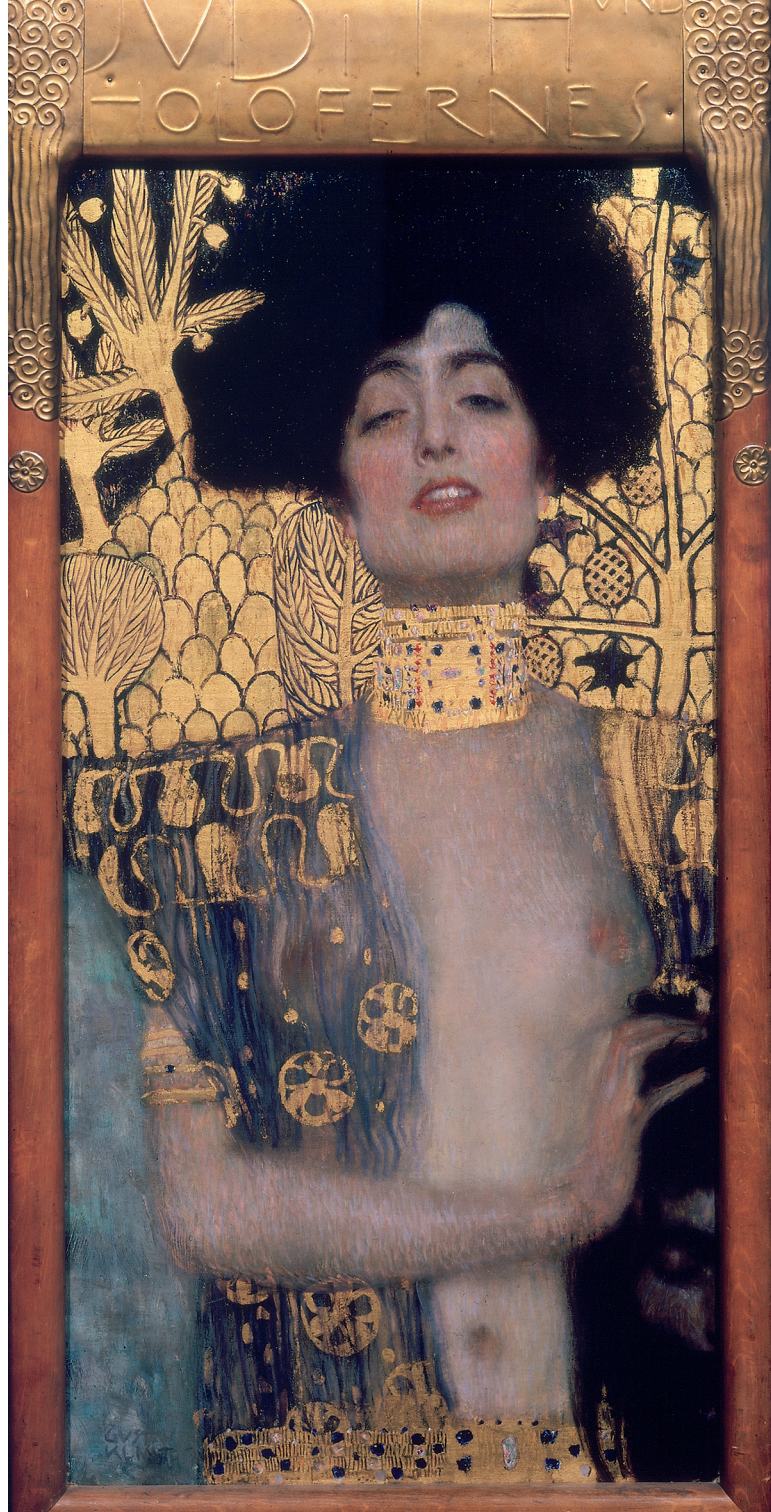
Przytoczony cytat stanowi rozwinięcie tego, co ukryte jest z całą pewnością w skondensowanym fragmencie wiersza odwołującego się do obrazu Klimta, trudno byłoby więc wiersz Miłosza jednoznacznie określić jako ekfrazę. Co prawda tekst zawiera elementy opisu wiernie oddającego szczegóły obrazu, jednak sam obraz służy zupełnie odmiennym celom. Podmiot patrzący na płótno doznaje estetycznego poruszenia, które wywołuje rozmaite ciągi skojarzeniowe. Podmiot mówiący z kolei redukuje opis do kilku drobnych szczegółów, kilku śladów czy kresek, od których rozpoczyna się niejako odrębna narracja luźno związana z samym obrazem. Miłosz postępuje tak, jakby wydobywał z obrazu *signifiant* i czynił je nośnikiem swojego tekstu. Czy nie tak dzieje się w analizowanym tu wierszu, w którym rolę *signifiants* pełnią kolejno wyliczane erotemy? Przekonuje o tym wspomniany dopisek w tytule wiersza: „szczegół”, co oznacza, że poety nie interesuje całość obrazu, ogół ukrytych w nim znaczeń, a jedynie jakiś drobny fragment. To właśnie poczynając od owych erotemów, kształtuje się wypowiedź, której przedmiotem jest historia, a także ślepe fatum wtłaczające przypadkowych ludzi w mechanizm wojny, przemocy, gwałtu i wiodące człowieka ku bezsensownej śmierci w okopach. W ten sposób Judyta z obrazu zyskuje jeszcze jeden walor semantyczny często spotykany w zachodniej ikonografii — kobieta śmierć, eros i thanatos.

Podobny chwyt został zastosowany w dwóch pozostałych wierszach cyklu, poświęconych obrazom Rosy i Hoppera. Sam poeta zdaje się dookreślać swoją praktykę wychwytywania w obrazach tropów czy śladów:

Czasem myślę, że tkanina mowy — języka, muzyki, malarstwa —
składa się przeważnie ze śladów, z których nie można nawet odgadnąć,
kim był dany człowiek, to jest, że zostaje na przykład jeden wiersz, jedno
płótno z martwą naturą.

RM, s. 216

Raz jeszcze chcę się odwołać w tym miejscu do pracy Ryszarda Nycza *Literatura jako trop rzeczywistości*, w której słowo „trop” funkcjonuje na wiele różnych sposobów, jest między innymi śladem pozostawionym przez kogoś, a także znakiem po tym, co bezpowrotnie przeminęło. Ów „trop-



Gustav Klimt, *Judyta I* [*Judith I*]
1901
Płótno, 84 × 42 cm

© Österreichische Galerie Belvedere, Wien



Salvator Rosa, *Pejzaż z kąpiącymi się postaciami* [*Landscape with Bathers*]

1660

Płótno, 76,2 × 101,6 cm

© Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut
Gift of Mr. and Mrs. James W. Fosburgh, B.A. 1933, M.A. 1935



Edward Hopper, *Pokój hotelowy* [*Hotel Room*]
1931
Płótno, 152,4 × 165,7 cm

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

-ślad” staje się świadectwem istnienia, obecności — to świadectwo uwikłane w splot zaskakujących zależności, z jednej strony bowiem ślad to coś oczywistego, namacalny dowód obecności, coś, co pozostało po przedmiocie, z drugiej — coś niejasnego, bo niepodobnego do przedmiotu, który go pozostawił. Taka formuła — co podkreśla Nycz — oparta na złożonym współistnieniu różnych zakresów znaczeniowych

zdaje sprawę z mechanizmu konstituowania się typowego tekstu modernistycznego jako artystycznego świadectwa istnienia, poddane go sprzecznym naciskom radykalnej suwerenności i całkowitego podporządkowania, a także dyskursu epifanicznego, na rozmaite sposoby przesuwającego granice (nie tylko artystycznego) poznania; pomnażającego o nowe terytoria świat dostępny ludzkiemu doświadczeniu; troskliwie pielęgnującego kolejne trof[ph]ea — przywiezione z „wypraw w pozaludzkie” tropy rzeczywistości.²⁹

Rosa — autor obrazu *Pejzaż z postaciami* — był artystą wszechstronnym — malarzem, muzykiem, aktorem i poetą. Jego dzieła plastyczne były mocno zróżnicowane, malował sceny batalistyczne, kompozycje mitologiczne i pejzaże, które miały szczególne znaczenie, ponieważ inspirowały pejzażyстів XIX wieku. Dwie pierwsze strofy utworu Miłosza odwołujące się do płótna Rosy mają charakter opisowy, w trzeciej zaś odnajdujemy chwyt, który wcześniej dostrzegliśmy w wierszu z obrazem Klimta:

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia, i odbite
poziome obłoki!

Postacie na pierwszym planie ubierające się po kąpieli, inne
na drugim brzegu malutkie i w swoich czynnościach tajemnicze!

O, najzwyklejsze wyjęte z codzienności i podniesione w scenę
do ziemskiej podobną i niepodobną!

O! Salvator Rosa [...], T, s. 30

²⁹ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 11.

Ostatni dystych wiersza można by interpretować, moim zdaniem, na kilka różnych sposobów. Z jednej strony reprezentacja obrazu Rosy stanowi część rzeczywistości codziennej, a więc jest „realistycznym” uobecnieniem jakiegoś fragmentu rzeczywistości, stanowi jego odzwierciedlenie. W wykładni Miłosza ten fragment rzeczywistości staje się jednak uwzniośloną, nierzeczywistą „sceną”, scena z obrazu jest w wierszu „do ziemskiej” jednocześnie podobna i niepodobna — trafne określenie, zważywszy na charakter tej niezwykle realistycznej reprezentacji noszącej jednak ślad idyllicznych płócien Poussina. We fragmencie zamykającym tekst można wyczuć wyraźne zwątpienie, które, jak się wydaje, kwestionuje skuteczność reprezentacji.

Ostatni wiersz cyklu Miłosza odwołuje się, jak już wspominałem, do *Pokoju hotelowego* Hoppera z 1931 roku:

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!
Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!

Kobieta kariery, obok jej walizki, siedzi na
łóżku, półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej
nienaganne, w rękę ma kartkę z cyframi.

Kim jesteś? — nikt nie zapyta, sama też nie wie.

O! Edward Hopper [...], T, s. 31

Przedmiotem opisu — ponownie ograniczonego do kilku śladów z płótna Hoppera — staje się tu nie tyle sam obraz, ile postać kobieca. Owa postać jest tym elementem reprezentacji, który przyciąga uwagę podmiotu patrzącego. To właśnie od opisu tej kobiety podmiot mówiący zaczyna konstruować swą wypowiedź o samotności. Postać z obrazu Hoppera to kobieta nowoczesna, „kobieta kariery”, nienagannie uczesana, podróżująca (ważnym rekwizytem dostrzeżonym i zaznaczonym przez poetę są walizki stojące obok łóżka), jak należy się domyślać, w interesach. Wyłania się tu portret kobiety anonimowej, wtłoczonej w mechanizmy społeczne, odnajdującej swoje miejsce w nowoczesnej społeczności amerykańskiej i w tejże społeczności pozornie spełnionej. Miłosz dostrzega jednak w tej postaci kobiecej coś

więcej, a mianowicie smutek i rozpacz, które pozostają nieuświadomione. Postać z obrazu Hoppera staje się — w interpretacji poety — kobietą bez tożsamości, wprzęgniętą w tryby ról, a jednocześnie kobietą wyizolowaną i osamotnioną. Jednym z ważniejszych i stałych tematów Hoppera jest, na co zwracałem już uwagę, właśnie samotność człowieka w systemie nowoczesnej Ameryki. Widać to na takich płótnach, jak: *A Woman In the Sun*, *Eleven A.M.*, *Hotel Window*, *Morning Sun*, *New York Movie*, *New York Office* — wszystkie te obrazy przedstawiają samotne kobiety zamknięte w jakichś wnętrzach, niektóre z obrazów to akty, łączy je osamotnienie, zaduma, a nawet cień melancholii. Cechą charakterystyczną tych obrazów jest i to, że przedstawione na nich postaci są uchwycone jakby w chwilę po zdarzeniu, które wywarło na nie wpływ. Obrazy domagają się tym samym narracji opartej na domysłach i przypuszczeniach, narracji, którą podsuwa własne doświadczenie patrzącego. W oryginalnym stylu Hoppera widać wyraźnie uproszczony model reprezentacji rzeczywistości i jednocześnie nadzwyczajną umiejętność przedstawiania samotności nowoczesnego człowieka. Wskazane cechy malarstwa Hoppera stanowią ważne wskazówki interpretacyjne do utworu Miłosza. Wiersz staje się jeszcze istotniejszy, kiedy przypomnimy fragment z *Roku myśliwego*, odnoszący się co prawda do Aleksandra Wata i jego pobytu w Berkeley, ale doskonale oddający problem „amerykańskiej samotności”:

Żadnych rozmów europejskiej kawiarni, podstawowy brak zainteresowań osobą, gładkość powierzchownych międzyludzkich stosunków, przy dużej zresztą, powściągliwej dobroci.

RM, s. 202

W częściowym opisie dokonany przez Miłosza znajduje się nieścisłość, której niepodobna nie dostrzec. Pozornie jest to drobiazg, niewiele znaczący szczegół (a przecież to właśnie do szczegółów przywiązuje się często największą wagę), pomoże nam jednak odsłonić mechanizm funkcjonowania obrazu w wierszu. Chodzi o „kartkę z cyframi”, którą — zdaniem poety — trzyma przedstawiona na obrazie kobieta. W istocie, trzyma ona kartkę, ale nic nie wskazuje na to, aby była to „kartka z cyframi”. Ta nieścisłość wska-

zywałby na fakt, że poeta mógł opisywać obraz z pamięci, a drobny szczegół dostrzeżony na nim utrwalił się w pamięci piszącego w taki właśnie, nieco zmieniony sposób („kartka z cyframi” rzeczywiście pasuje do „kobiety kariery”). Ułatwia to odtworzenie sposobu mówienia o obrazie, mówienia stanowiącego w gruncie rzeczy jego swobodną interpretację. Nie chodzi zatem o to, aby odsłonić jakąś ukrytą w obrazie prawdę. W przypadku analizowanego wiersza, podobnie jak w przypadku pozostałych utworów cyklu (a także innych omawianych tu utworów Miłosza), trudno mówić o ekfrazie. Sam opis ma w tych wierszach najmniejsze znaczenie. Każdy z obrazów działa inspirująco, podsuwa poecie owo, powtórzmy raz jeszcze, „wizualne zaszczepienie”, od którego zaczyna się wypowiedź swobodnie powiązana z samym dziełem sztuki.

Zabiegi stosowane w wybranych wierszach Miłosza wiążą się ściśle z zagadnieniem ograniczonych możliwości reprezentacji. Warto w tym miejscu odwołać się do słynnej rozprawy Jacques’a Derridy poświęconej właśnie malarstwu i kwestii reprezentacji. Refleksja Derridy na temat malarstwa oparta jest na podstawowym założeniu, że pomiędzy reprezentowanym przedmiotem i jego reprezentacją rozpościera się otchłań heterogeniczności. Filozof w swej obszernej medytacji nad *Starymi butami* van Gogha nawiązuje polemikę z Martinem Heideggerem (*Pochodzenie dzieła sztuki*) i Meyerem Schapiro (*La nature morte comme objet personnel*)³⁰, którzy przed nim komentowali „obrazy z butami”. Jego *Restitutions* są ułożone w formie „polilogu [*polylogue*] na $n + 1$ głos kobiecy”, a więc w formie wielogłosowej wypowiedzi, na której opiera się złożona sieć relacji międzytekstowych (autoreferencje do *Glas* i *La carte postale*, a przede wszystkim referencje do tekstów Heideggera i Schapiro, z którymi filozof nawiązuje polemikę). Punktem wyjścia dla autora *Marginesów filozofii* są te fragmenty dyskursu filozoficznego, które mają status marginalny, pozornie nieistotny, są odsunięte na dalszy plan. Kiedy jednak zaczynamy się nad nimi zastanawiać,

³⁰ J. Derrida: *La Vérité en peinture*. Paris 1986. Chodzi tu zwłaszcza o fragment *La Vérité...* zatytułowany *Restitutions de la vérité en peinture* (s. 291—436). Edycja polska: J. Derrida: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003. Zob. też: A. Burzyńska: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001.

wówczas okazuje się, że to kwestie zasadnicze, np. o którym z „obrazów z butami” mówił Heidegger; w jaki sposób można wyjaśnić fakt, że według Heideggera właścicielką butów przedstawionych na obrazie van Gogha była chłopka; czym jest referencja w malarstwie; co oznacza sformułowanie „prawda w malarstwie” (*vérité en peinture*), które powtarza się w analizowanych przez filozofa wypowiedziach Cézanne’a i van Gogha. W ten właśnie sposób ujawnia się kwestia nieadekwatności rozmaitych dyskursów do samych dzieł sztuki.

Derrida w charakterystyczny dla swego pisania sposób przekształca słowo „peinture” w słowo „pointure”, które stosowane jest między innymi w drukarstwie (punktak, punktura) i szewstwie (liczba szwów w bucie lub rękawiczce, a także ich rozmiar). Transformacja słów dokonana przez filozofa zbiega się z sensem głównej tezy jego książki — prawda nie jest wyznaczana przez ramy obrazu, żadną zamkniętą przestrzeń przedstawienia, prawda nie zawiera się po prostu w obrazie, ale raczej przebija, punktuje, penetruje płótno w chwili, kiedy zwrócone są ku niemu serie pytań interpretacyjnych.

Myśl Derridy podsuwa jedno z możliwych rozwiązań problemu zależności pomiędzy obrazami i tekstami — wiersz można traktować właśnie jako szczególną interpretację obrazów (poezja staje się interpretacją sztuki). Czy nie tak właśnie dzieje się w cyklach wierszy Miłosza? Nie mamy tu przecież do czynienia z ekfrazami, ale szeroko pojętą ekfrastycznością, a jednym z jej najważniejszych zagadnień staje się wiersz jako fragmentaryczna interpretacja dzieła malarskiego.

Miłoszowe „wiersze z obrazami” mają istotną cechę konstrukcyjną. Otóż obrazy są w tych wierszach poddawane tekstualizacji (dzieje się tu dokładnie tak, jak w przypadku Balzaca, który patrząc na obraz, poddawał go właśnie tekstualizacji). Jest to bardzo częste zjawisko w przypadku nawiązań literatury do obrazów:

En regardant l'image, je la textualise toujours de quelque façon, et
en lisant le texte, je l'image.

Patrząc na obraz, zawsze go w pewien sposób tekstualizuję, a czytając tekst, obrazuję go.³¹

Nancy w swojej rozprawie pisze o tekstualizacji i równocześnie o aktualizacji (jest ona powiązana ściśle z interpretacją, w której uczestniczy dusza i ciało, a więc forma i głębia, samo interpretowanie zaś polega na ożywianiu jako wcielaniu i wcielaniu jako ożywianiu, na ukształtowaniu głębi i zgłębianiu kształtu). Filozof słusznie twierdzi, że owe aktualizacje są niezliczone, a żaden obraz nie ma swego właściwego, ściśle mu odpowiadającego tekstu, o czym decyduje, jak myślę, wybiórczość postrzegania i samej reprezentacji, a także fakt, że tekstualizując jakiś obraz, zawsze wykracza się poza jego kadr.

³¹ J.-L. Nancy: *Au fond des images*. Paris 2003, s. 130.

„TRZECI SENS” — VERMEER ADAMA ZAGAJEWSKIEGO

W celu objaśnienia złożonej i nadzwyczaj delikatnej materii „trzeciego sensu” można odwołać się do twórczości Adama Zagajewskiego, zwłaszcza zaś do tych jego utworów, które wiążą się z obrazami i które w bardzo szczególny sposób z nich się wyłaniają.

Zagajewski należy do poetów chętnie zwracających się w stronę malarstwa. Wystarczy przytoczyć w tym miejscu tytuły wybranych jego wierszy: *Rembrandt: Medytujący filozof* z tomu *Jechać do Lwowa*, *Morandi* z tomu *Płótno*, *Malarze Holandii* czy *Degas: Pracownia kapelusznicza* z tomu *Ziemia ognista*. Obrazy w jego wierszach funkcjonują na interesujących zasadach, które chciałbym w tej części rozprawy poddać analizie. Problem ten był już zresztą podejmowany przez krytyków literackich, często w formie mniej lub bardziej udanych prób domagających się zdecydowanie polemicznego komentarza.

Wojciech Browarny zwracał uwagę na fakt, że w poezji Zagajewskiego można dostrzec

charakterystyczne dla techniki malarskiej Jana Vermeera fazowe przedstawianie ruchu, polegające na ukazywaniu świata w stanie momentalnego bezruchu, który wolno interpretować jako zatrzymane w kadrze poruszenie lub działanie.¹

¹ W. Browarny: „*Tylko oczy, spojrzenie, wzrok*”. *Obrazowanie plastyczne w poezji Adama Zagajewskiego*. „Dykcja” 1997, nr 6, s. 110.

Krytyk sugerował tym samym możliwość przełożenia techniki malar-
skiej na dyskurs poetycki (ściślej, jej imitację w dyskursie poetyckim), co
wydaje się sprawą wielce dyskusyjną. Fakt, iż w twórczości poety odnaj-
dziemy sporo różnych referencji do dzieł Vermeera, nie oznacza, że autor
Jechać do Lwowa próbował naśladować w wierszach technikę malarską.
Browarny uprawia w swoim wywodzie ekwilibrystykę słowną mającą na
celu udowodnienie, że taka przekładalność jest możliwa, poszukuje struk-
tur, które są nieobecne w samym dziele, a istnieją jedynie w umyśle bada-
cza, podsuwającym mu gotowe, schematyczne rozwiązania (cóż prost-
szego od zwykłego przeniesienia techniki malarskiej, opisananej przez histo-
rię sztuki, na tekst literacki?). Obrazy Vermeera generują sensy wpisane
w teksty Zagajewskiego, i to w nadzwyczaj ciekawy sposób, o czym więcej
dalej.

Z kolei Jarosław Klejnocki² dokonał ciekawej, aczkolwiek mało prze-
konującej, interpretacji utworu Zagajewskiego *Dziewczynka Vermeera* za
pomocą narzędzi podsuniętych przez Rolanda Barthes'a w jego znakomi-
tym poświęconym fotografii studium *La chambre claire*³. Postępowanie
Klejnockiego jest w jakiejś części nieuzasadnione, trzeba mu więc poświęcić
trochę miejsca. Jednocześnie polemika ta pozwoli nam wskazać na istotny
aspekt obecności obrazów w dziele Zagajewskiego.

W rozdziale poświęconym ekfrazie omawiałem już szerzej jeden z najcie-
kawszych wierszy autora *Jechać do Lwowa*, jakim jest *Widok Delft*. Refe-
rencje do obrazów Vermeera (jak się wydaje, szczególnie uprzywilejowanych
przez poetę: „[...] Vermeer maluje / szaty i światło, którego nie ubywa” — czy-
tamy w wierszu *W drzewach* z tomu *Jechać do Lwowa*, a w pochodzącym
z tego samego tomu utworze *Bezdomny Nowy Jork*: „Obraz Vermeera,
»Lekcja muzyki«, / staje się soczewką, niebieskim / okiem, które spogląda

² J. Klejnocki: *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002.
Przy dalszych odniesieniach do pracy Klejnockiego w nawiasach podaję numery stron.

³ R. Barthes: *La chambre claire*. OC, T. 5, s. 785 — 892. Istnieje polski przekład
książki Barthes'a dokonany przez Jacka Trznadla: R. Barthes: *Światło obrazu*. War-
szawa 1995. Tytuł polskiej edycji tej książki wydaje się jednak nadzwyczaj kontrowersyj-
ny, toteż pozostaję przy wersji francuskiej.

na miasto / z czułością”) na tym się nie kończą — oto jeszcze jeden przykład, który wybieram na potrzeby tego rozdziału. Przypomnijmy w tym miejscu intrygujący wiersz autora *Ziemi ognistej*:

Dziewczynka Vermeera, teraz sławna,
patrzy na mnie. Perła patrzy na mnie.
Dziewczynka Vermeera ma usta
czerwone, wilgotne i błyszczące.

Dziewczyńko Vermeera, perło,
niebieski turbanie: jesteś światłem,
a ja jestem zrobiony z cienia.
Światło patrzy na cień z wyższością,
wyrozumiale, może z żalem.⁴

W ubiegłym roku ukazała się interesująca rozprawa Jarosława Klejnockiego dotycząca poezji Zagajewskiego. Jeden z rozdziałów tej pracy zatytułowany *W korytarzach płaczu* poświęcony jest między innymi powiązaniom poezji autora *Płót* ze sztukami plastycznymi. Znajdujemy tu wiele myśli inspirujących, ale i fragmenty, z którymi trudno się zgodzić. Przede wszystkim Klejnocki mówi o ekfrazie w ujęciu tradycyjnym, wiąże ją z natchnieniem i inspiracją. Zdziwiło mnie trochę, iż autor nie zauważył, że od kilkunastu lat problematyka ekfrastyczna jest jednym z najważniejszych pól zainteresowań współczesnego literaturoznawstwa i ma już niewiele wspólnego z tradycyjnym ujęciem zjawiska ekfrazy, bo koncentruje się, jak już wspominałem, na zagadnieniach reprezentacji, *mimesis*, relacji pomiędzy znakami naturalnymi i sztucznymi. Jeśli mówimy dziś o poezji Zagajewskiego i jej związkach ze sztukami, trudno nie dostrzec kwestii reprezentacji.

Kiedy Klejnocki analizuje wiersz *Dziewczynka Vermeera*, powołuje się na wspomnianą już rozprawę Rolanda Barthes’a *La chambre claire*, a zwłaszcza na wprowadzone przez badacza rozróżnienie *studium* — *punc-*

⁴ A. Zagajewski: *Ziemia ognista*. Poznań 1994, s. 32.

tum. Takie postępowanie może się wydać po części uzasadnione, tym bardziej że obrazy Vermeera często porównywano do fotografii, co więcej, historycy sztuki twierdzą, że malarz mógł się posługiwać camera obscura. Zdaniem Johna Nasha, nawet jeśli Vermeer używał camery obscury, to „nie zabiegał on o efekty, które dziś nazwalibyśmy prekursorskimi w stosunku do fotografii”⁵. *Dziewczynkę z kolczykiem z perły* (to jest właściwy tytuł obrazu wiszącego w galerii Mauritshuis w Hadze, do którego odnosi się wiersz) trudno zresztą zaliczyć do obrazów stanowiących przykład malarstwa szczegółu, przynajmniej nie w takim samym stopniu, co *Koronczarkę* czy *Kobietę piszącą list*.

Klejnocki w analizie wspomnianego wiersza próbuje patrzeć na obraz Vermeera tak, jakby to zrobił sam poeta, perła z obrazu Vermeera staje się dla poety właśnie *punctum*. Klejnocki szuka więc *punctum*, którym w jego przekonaniu ma być zaznaczona na obrazie perła, ale w istocie pozostaje na poziomie *studium*, ponieważ ta sama perła staje się dlań symbolem osadzonym głęboko w tradycji i kulturze (symbolika perły jest tu odszyfrowana za pomocą dużej liczby znaczeń zaczerpniętych z *Leksykonu symboli Herdera* — czy wszystkie przytoczone przez krytyka znaczenia perły mają się zawierać w obrazie Vermeera?). Rzecz w tym, że w oglądzie zdjęć według Barthes’a *studium* — jak sam to napisał Klejnocki — „to kulturowa lektura zdjęcia, bazująca na wiedzy osoby, która je ogląda”⁶. Z kolei *punctum* ma budzić niepokój, drażnić, angażować do lektury ciało wraz ze wszystkimi czynnikami właściwymi patrzącemu podmiotowi, które są pozakulturowe. *Punctum* wiąże się z tzw. trzecim sensem (odwołuję się w tym miejscu do tekstu Barthes’a, zatytułowanego *Le troisième sens*⁷), wykraczającym poza kulturę, wiedzę i informację, a tym samym poza komunikat, i otwierającym się na nieskończoność języka. Ten sens jest jak *signifiant* bez *signifié* — właśnie dlatego niezwykle trudno go określić.

Zaprezentowane podejście do lektury „wierszy z obrazami” Zagajewskiego jest oczywiście możliwe, trzeba jednak bardzo uważnie przyjrzeć się

⁵ J. Nash: *Vermeer*. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa 1998, s. 31, *passim*.

⁶ J. Klejnocki: *Bez utopii?*..., s. 168.

⁷ R. Barthes: *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*. OC, T. 3, s. 485 — 506.

nie tylko tekstom poetyckim autora *Ziemi ognistej*, ale też jego tekstom prozatorskim. Jeśli chcemy podjąć kwestię „trzeciego sensu”, zmuszeni jesteśmy dokonać krótkiej analizy fragmentu tego oto tekstu:

Trafiłem wtedy do muzeum, Frick Collection, i tam, przed obrazem Vermeera, *Lekcja muzyki*, poczułem, jak rzeczywistość, nagle, w jednym momencie, zatrzymała się, zastygła w harmonijnym bezruchu. Malarz żyjący kilkaset lat temu uspokoił Nowy Jork, zahamował jego drżenie, falowanie. Niebieski obrus, przykrywający stół — tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpince, i nauczyciel muzyki — stał się naraz bardziej realny niż nazbyt realne, nierealne miasto, które dusiło się od nadmiaru właściwości i punktów widzenia, od szerokości i wysokości. Patrzyłem na krzesła, namalowane przez Vermeera, senne krzesła, oświetlone miękkimi promieniami tego światła, które pojawia się tylko w jego obrazach, i czułem radość, przyjemność istnienia — niebieską przyjemność istnienia. Obraz Vermeera także uprościł kosmos, ale inaczej: pomniejszył go, lecz go nie przekroił. Teraz wszystko wydawało się łatwe i możliwe, życie mogło rozpocząć się od nowa, weselsze i prostsze niż dotąd, o tyle łatwiejsze do zniesienia niż niezgrabne życie w naturalnych rozmiarach.

Coś się zatrzasnęło, zamknęło. Inaczej mówiąc: świat został ubrany, nałożył suknię — niebieską. Przedtem był nagi, wyzywający, niepokojny, wszystko było możliwe, wszystkie pytania były możliwe, wszystkie pytania były otwarte, nic nie było oczywiste ani pewne; ani ładne, ani brzydkie, tylko ogromne, rosnące, ruchome, bez ładu. Nowy Jork był, jeszcze przed chwilą, taki nowy, świeży, spuchnięty, nienazwany i niebezpieczny jak korytarze jego kolejki podziemnej. I nagle jest zupełnie inaczej, nastąpił przełom. Przede mną dziewczynka bierze lekcję muzyki, spowita w niebieskie światło, miękkie światło, jak we wnętrzu niebieskiego oceanu. Nagle zapanował spokój, we mnie i w Nowym Jorku. Byłem szczęśliwy, tak jakbym miał wprowadzić się do Vermeerowskiego obrazu i zamieszkać w nim na zawsze, i nie odczuwać już nigdy ani lęku, ani ciężaru pytań bez odpowiedzi, nie przeżywać sztormu sprzeczności i niepewności. Inny, inny pejzaż otwierał się przede mną, gładka ścieżka pośród oswojonych, ciepłych sprzętów. Miałem przed sobą inny świat: meble leżały na kamiennej posadzce

spokojnie i ufnie jak kot, obdarzone były słodką, dobroduszną inteligencją. Nawet światło rozumiało. To nie było zwykłe, zewnętrzne światło, które zatrzymuje się na granicach przedmiotów, odbija się od nich i wraca, zgodnie z prawami fizyki, nie, to światło zdawało się płynąć zewsząd, nie dzieląc, nie izolując rzeczy, przeciwnie, było braterskie i rozumne.

Jak bardzo chciałem zostać w tym obrazie. Zatrzymać się w kształcie. Ten obraz kończył w pewnym momencie historię — nie całą, ale jeden jej wątek. Który? Jak to który, ten właśnie: dziewczynka przy szpinerce, łagodne światło, nauczyciel muzyki, komnata. To już nigdy nie będzie, to się nie powtórzy ani nie rozwinie. Nie ma o co pytać, wszystko jest widoczne jak na dłoni. I siła tego nieruchomego obrazu jest tak wielka, że na chwilę zatrzymuje rozpęd wielkiego miasta, które rośnie.

Zamieszkać tu, za wszelką cenę. Stać przed obrazem jak długo się da. Portier już zaczyna przyglądać mi się podejrzliwie. Powinienem być niewidzialny i wśliznąć się do niebieskiej komnaty, trzymając w niewidzialnej dłoni bilet wstępu do Frick Collection.⁸

Ten obszerny cytat z *Flamenco* zdecydowałem się tu włączyć z kilku istotnych przyczyn, przede wszystkim dlatego, że stanowi ważny argument w moich poszukiwaniach. Opisany w nim obraz Vermeera *Dziewczyna, której przerwano muzykowanie* znajduje się od 1901 roku w zbiorach Frick Collection w Nowym Jorku. Opis dokonany przez Zagajewskiego w przytoczonym fragmencie odpowiada temu obrazowi jedynie częściowo. Pisarz określa ów obraz jako *Lekcję muzyki*, co zresztą jest dopuszczalne, rozmaite jego omówienia wskazują na to, że obraz może przedstawiać przerwana lekcję muzyki. Jednak warto zwrócić w tym miejscu uwagę na fakt, że Vermeer jest też autorem innego obrazu zatytułowanego *Lekcja muzyki: pani i dżentelmen przy wirginalu* (Brytyjskie Zbiory Królewskie, Buckingham Palace, Londyn). Zwracam na ten drobiazg uwagę z tej przyczyny, że w opisie dokonany przez Zagajewskiego użyta została nazwa „szpineret” („tuż obok dziewczynka, siedząca przy szpinerce”). Jeśli rzeczywiście

⁸ A. Zagajewski: *Flamenco*. W: Idem: *Solidarność i samotność*. Paryż 1986, s. 105 —106.



Johannes Vermeer van Delft, *Dziewczyna, której przerwano muzykowanie*
[*Girl Interrupted at her Music*]

c. 1660

Płótno, 39,3 × 44,4 cm

© The Frick Collection, New York

chodzi o szpinet — odmianę klawesynu — to w żaden sposób nie można go dostrzec na obrazie z Frick Collection, ponieważ tutaj instrumentem leżącym na stole jest raczej lutnia lub gitara (to zresztą instrument odłożony na stół, co dodatkowo uzasadnia tytuł obrazu: *przerwano muzykowanie*, a dziewczyna siedzi przy stole i spogląda na widza jakby nieco zaskoczona). Postaci kobiece przy szpinecie (czy wirginalu, bo i taką nazwę tego samego instrumentu zawierają tytuły dzieł malarza związanych z muzykowaniem) znajdują się również na takich obrazach Vermeera, jak wspomniana *Lekcja muzyki* z Buckingham Palace, *Dama siedząca przy wirginalu* czy *Dama stojąca przy wirginalu* z National Gallery w Londynie (na dwu ostatnich obrazach dominuje wyraźnie poświata barwy niebieskiej). W opisie Zagajewskiego jest więcej szczegółów wskazujących na to, że chodzi o płótno z Frick Collection, np.: krzesła (na innych obrazach z „motywami muzycznymi” jest to jedno krzesło), „niebieski obrus” na stole.

Wszystko zatem wskazuje na to, że autor *Dziewczynki Vermeera* pomylił się, a raczej w cytowanym opisie ponakładał na siebie kilka różnych dzieł Vermeera van Delft. Czy jednak chodzi tu o prosty błąd, o niedokładność, mającą wywołać burzliwą dyskusję krytyków literackich i krytyków sztuki, którzy do dziś zastanawiają się, jaki fragment *Widoku Delft* wskazuje Proust, kiedy pisze „petit pan de mur jaune”? A może chodzi o „apologię niedokładności”, którą wskazał jeden z historyków sztuki w swoim dziele poświęconym autorowi *W poszukiwaniu straconego czasu* i malarstwu autora *Koroncarki*⁹? Z pewnością nie, krytyka bowiem jak dotąd tego faktu w ogóle nie dostrzegła. Przytaczany wcześniej Browarny, pisząc o nawiązaniach poety do Vermeera, podkreśla fakt, że „fragmenty wierszy poety wystarczająco dobitnie świadczą o jego fascynacji oraz niezłej znajomości malarstwa Vermeera”¹⁰ (sic!). Ten sam krytyk wprowadza do swego tekstu cały obszerny *passus* dotyczący *Dziewczyny, której przerwano muzykowanie*, ale w ogóle nie zwraca uwagi na *Flamenco*.

⁹ Chodzi o książkę Lorenza Renzi: *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*. Bologna 1999.

¹⁰ W. Browarny: „*Tylko oczy, spojrzenie, wzrok*”..., s. 114.

Wróćmy do tekstu Zagajewskiego i postawmy pytanie: czy pisarz popełnił błąd? Myślę, że nie, i dlatego to drugie wyjaśnienie (nałożenie na siebie kilku różnych płócien) — jeśli weźmiemy pod uwagę niezwykle ładunek emocjonalny wspomnianego opisu, który staje się już nie tylko prostym opisem jakiegoś obrazu, ale wręcz opisem doświadczenia o charakterze religijnym (oczywiście w szczególnym rozumieniu religijności, co zresztą zaraz się wyjaśni) — wydaje mi się bardziej uzasadnione.

Jaka jest przyczyna takiej niedokładności w przypadku autora *Uwag o wysokim stylu*? Jakie pociąga to za sobą wnioski interpretacyjne?

Myślę, że we wskazanym fragmencie tekstu mamy do czynienia z typem uczucia opisanym przez Sigmunda Freuda w pierwszym rozdziale *Das Unbehagen in der Kultur*¹¹. „Wnętrze niebieskiego oceanu” z opisu Zagajewskiego ma niewiele wspólnego z symboliką akwaticzną, choć pozornie mogłoby się tak wydawać; jest raczej ewidentną aluzją do myśli Freuda dotyczących „uczucia oceanicznego” (uczucie owo sprawia, że można siebie nazwać osobą religijną, odrzucając jednocześnie wiarę i iluzję, jaką niesie z sobą każda religia) i powiązanego z nim doświadczenia religijnego opierającego się na doznaniu „wieczności”. Zagajewski pisze o Nowym Jorku jako o miejscu uwikłanym w bezustanny ruch i przemieszczanie, miejscu pozbawionym centrum. Nowy Jork jest jak istny tygiel kulturowy, którego naturę stanowi właśnie owo przemieszczanie; to wielkie nowoczesne miasto jest dla Zagajewskiego „jednym ze współczesnych modeli świata” obfitującym w „odcienie, aspekty, kolory, dzielnice, rasy, możliwości, energie”. Dopiero obraz porządkuje świat i nadaje mu spójność, ład, harmonię, wywołuje wrażenie świata opanowywalnego. Warto w tym miejscu zacytować w całości wiersz *Bezdomny Nowy Jork*, który bez wątpienia powstał pod wpływem tego właśnie przeżycia, opisanego w przywoływanym już fragmencie *Flamenco*:

¹¹ S. Freud: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Oprac. R. Reszke. Warszawa 1995, s. 7, *passim*. Pozostawiam w tekście głównym tytuł niemiecki, którego polski przekład nie do końca odpowiada oryginałowi. Zwróćmy uwagę na fakt, że niemieckie *Unbehagen* oznacza ‘nieprzyjemne uczucie, niesmak’.

Bezdomny jak zawsze Nowy Jork
Długie szyje domów.
Szalik metra.
W Battery Park pewien szaleniec
przemawia do ludzkości.
Jednocześnie trwają obrady ONZ.
Żona rosyjskiego dyplomaty przymierza
buty w sklepie przy 34-tej ulicy.
„W tych butach będzie pani mogła
przejsć całą Syberię” — mówi
Mulat, który klęczy przed nią
jak trubadur.
Obraz Vermeera, „Lekcja muzyki”,
staje się soczewką, niebieskim
okiem, które spogląda na miasto
z czułością.
Czyż Bóg może inaczej patrzeć
na miasta, szalone i niedoskonałe?¹²

Istotne staje się tak naprawdę nie to, co widzi poeta, ani nawet nie to, co opisuje (przedmiot w cytowanym z *Flameco* opisie ginie, ulega właściwie zatarciu, podmiot mówiący koncentruje się na kilku zaledwie śladach zawartych w obrazie), ale jak to coś opisuje.

We fragmencie *Flamenco* aluzja do Freuda staje się swoistym przełącznikiem, umożliwia dostęp do problematyki „trzeciego sensu”, określonego przez Barthes’a jako „le sens obtus”. Problem tego sensu zaczyna się już na poziomie przekładu słowa „obtus”, którego znaczenie trzeba by oddać w języku polskim jako ‘rozwarty’ (jak mówi się w geometrii o kącie). Jest to sens wyłaniający się z danego obrazu lub tekstu jako sens dodatkowy, suplementarny, sens wyłaniający się w trakcie lektury (tekstu lub obrazu) w formie „nadwyżki”. Ten „trzeci sens”, jak już wspomniałem, wykracza poza kulturę i wszelką wiedzę, wykracza zatem poza sam akt komuni-

¹² A. Zagajewski: *Bezdomny Nowy Jork*. W: Idem: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985, s. 22.

kacji i otwiera się na nieskończoność języka; dokonuje się wewnątrz aktu interlokucji, a jednocześnie znajduje się na zewnątrz języka artykułowanego. Wytworzenie metajęzyka w przypadku tego sensu jest bardzo trudne ze względu na jego nieciągłość i obojętność wobec historii i sensu intencjonalnego. Sens ów działa w ten sposób, że zawiesza lekturę pomiędzy obrazem a opisem, pomiędzy definicją a przybliżeniem. To kwestia niezwykle istotna nie tylko w przypadku fragmentu *Flamenco*, ale też szerzej — w przypadku wierszy Zagajewskiego odnoszących się do Vermeera.

W analizie wiersza *Widok Delft* wskazywałem już na sposób, w jaki poeta postrzega to niezwykle arcydzieło. O ile takie wiersze Zagajewskiego, jak *Rembrandt: Medytujący filozof*, *Morandi* (z tomu *Jechać do Lwowa*) czy *Degas: Pracownia kapelusznicza* (z tomu *Ziemia ognista*) zawierają z reguły obszerniejsze partie opisowe oraz bogatszy komentarz, o tyle w przypadku wierszy z Vermeerem dzieje się zupełnie inaczej — słowo poetyckie maksymalnie ogranicza tu zasada ekonomii, która narzuca poecie wymóg eliminowania wszelkiego nadmiaru oraz konieczność kondensacji.

We fragmencie *Flamenco* dotyczącym *Dziewczyny, której przerwano muzykowanie*, a także w *Dziewczyńce Vermeera* sam opis jest silnie zredukowany, podany w przybliżeniu i sprowadza się do wyliczenia kilku zaledwie elementów pojawiających się na obydwu obrazach. W przypadku tego pierwszego opisu, który, jak sugerowałem, stanowi kompilację, nałożenie na siebie kilku znanych płócien Vermeera, w całość wypowiedzi włącza się też element fantazmatyczny. Na wypowiedź podmiotu nakłada się tym samym schemat imaginacyjny, a sam podmiot przedstawia dopełnienie nieświadomego pożądanego¹³.

Zagajewskiego nie interesują ukryte w obrazach walory estetyczne (to nie one stają się przedmiotem poszczególnych tekstów), obrazy poeta uznaje za niekwestionowane arcydzieła. Autor *Dziewczynki Vermeera* jest też daleki od poszukiwania symbolicznych znaczeń zawartych w obrazach.

¹³ Por. *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Éd. P. Kaufmann. Paris 1998, s. 172.

Symbol nie istnieje w tych wierszach, przynajmniej symbol w takim rozumieniu, jakie nadał mu Tzvetan Todorov¹⁴.

Fragment z *Flamenco* pokazuje, jak kilka śladów zaczerpniętych z obrazu uwalnia w podmiocie mówiącym cały ciąg skojarzeniowy, swobodną, niczym nie ograniczoną, oszalamiającą, dionizyjską narrację.

Perła z *Dziewczynki Vermeera* faktycznie stanowi *punctum*, ale przecież nie jest obciążona żadnymi znaczeniami symbolicznymi. Jedyne zabieg, jakiemu zostaje poddana w tym utworze, to antropomorfizacja („Perła patrzy na mnie”; ten sam zabieg był zastosowany w analizowanym przeze mnie *Widoku Delft* — podkreślam, że chodzi tu właśnie o antropomorfizację, a nie proste ożywienie, przedmiot bowiem ewidentnie zyskuje cechy ludzkie, patrzy na widza z namysłem, co dodatkowo potwierdza zapisane przeze mnie wcześniej uwagi dotyczące „auratyczności” arcydzieła). Vermeer Zagajewskiego jest uwodzicielski i zawsze wypowiada tę samą gorzką dla poety prawdę o sztuce niedościgłej, nieopisywalnej i niewyraźnej.

Zarówno we *Flamenco*, jak i „wierszach z Vermeerem” dostrzegam obecność „trzeciego sensu”, utopijnego i zupełnie niepragmatycznego, trudnego do zweryfikowania ze względu na jego charakter silnie subiektywny. Jest to sens poza wszelką ideologią, od której Zagajewski, choć z różnym powodzeniem, stara się przecież stronić. Ów „trzeci sens” zależy niemal wyłącznie od podmiotu patrzącego lub czytającego, co ostatecznie decyduje o problemie z jego uchwyceniem i opisaniem.

Krytyka literacka dotychczas często zwracała uwagę na przesadny, niemal emfatyczny estetyzm Zagajewskiego, który świadczyć ma o obcości, wyalienowaniu tej poezji (czasem mówi się o jej „sztuczności”). Myślę, że utwory z obrazami Vermeera czy też intrygujący wiersz *Plótno*, opisujący nieistniejące, wyimaginowane dzieło malarskie:

Stałem w milczeniu przed ciemnym obrazem,
przed płótnem, które mogło zamienić się
w płaszcz, w koszulę, w chorągiew,
lecz stało się kosmosem.

¹⁴ T. Todorov: *Théorie du symbole*. Paris 1977.

Trwałem w milczeniu przed ciemnym płótnem,
pełen zachwytu i buntu i myślałem
o sztuce malowania i o sztuce życia,
o tylu dniach pustych i zimnych,

o chwilach bezradności,
o mojej zimnej wyobraźni,
która jest sercem dzwonu
i żyje tylko w rozkołysaniu,

uderzając o to, co kocha
i kochając to, co uderza,
i pomyślałem, że płótno
mogło być całunem także.¹⁵

— pozwalają odsłonić nieco inny aspekt owego estetyzmu, powiązany z pragnieniem stworzenia doskonałego arcydzieła, może takiego, o jakim marzył malarz Frenhofer, bohater noweli Balzaca *Nieznane arcydzieło* (*Le chef-d'oeuvre inconnu*), który pragnął przejść za namalowaną postać, pójść śladem dłoni, która ją nakreśliła, i odtworzyć wykonaną przezeń pracę. Wiąże się to ściśle z kwestią niewyraźności, bezradności języka wobec arcydzieła. Zagajewski zdaje się marzyć o heideggerowskim „prześwicie”, który łączy się z próbą znalezienia językowego ekwiwalentu czegoś, co nie ma i nie może mieć właściwej nazwy, ponieważ wymyka się wszelkim wykładniom. Można by się tu odwołać do Barthes’owskiego słowa *interstice* (‘odstęp czasu, szpara, szczelina’), które pojawia się na przykład w *Imperium znaków*¹⁶, gdzie stanowi tytuł jednego fragmentu, w dodatku tytuł o tyle znaczący, że wprowadza do książki refleksję metatekstową, swoistą grę skoncentrowaną na tekście, na przyjemności jego czytania. Barthes daje tu szczegółową wskazówkę: umieszcza reprodukcję japońskiego obrazu, na którym młoda Japonka delikatnie rozchyła zasłonę. Obraz został przez autora zatytułowany i odręcznie podpisany: *Szczelina*.

¹⁵ A. Zagajewski: *Płótno*. W: Idem: *Płótno*. Paryż 1990, s. 66.

¹⁶ R. Barthes: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 1999, s. 73—77.

W całym *Imperium znaków* ujawnia się w ten sposób podwójna gra owej „szczeliny”: po pierwsze, odsłania ona tajemnicę, tajemnicę porządku symbolicznego, w którym nie jest już tajemnicą¹⁷; po drugie — takie przynajmniej jest w tej sprawie moje zdanie — wprowadza do tekstu subtelą grę erotyczną, ściśle powiązaną z przyjemnością tekstu, z przyjemnością lektury, ale też próbuje nazwać to, co jest nienazywalne i niewyrażalne. We fragmentach Zagajewskiego niewyrażalne pozostaje niewyrażone, bo wiąże się z pożądaniem idealnego, nieosiągalnego przedmiotu, pożądaniem na zawsze niespełnionym, bo przesuniętym w nieskończoność języka.

¹⁷ J.-P. Richard: *Nappe, charnière, interstice, point*. „Poétique” 1981, n° 47, s. 300.

ZAKOŃCZENIE

Systematyczny rozwój badań nad ekfrazą i pokrewnymi jej gatunkami, które w gruncie rzeczy są historycznie marginalne i pograniczne, jest wprost zaskakujący. Fakt ów wiąże się z tym, że badania tego typu pozwalają na refleksję nad naturą dzieła sztuki ujętą przede wszystkim w kategoriach estetyki nowoczesnej. Dzieło sztuki jawi się tu jako obiekt autonomiczny — reprezentacja reprezentacji, czyste przedstawienie, przedmiot autoreferencjalny. Stąd też w większości analizowanych przeze mnie tekstów poetyckich studium opisu dzieła sztuki staje się jakby laboratoryjnym studium refleksji nad regułami artystycznego pojmowania i reprezentacji w ogóle, a przede wszystkim doświadczanej rzeczywistości.

Punktem ośrodkowym moich „ekfrastycznych” poszukiwań starałem się uczynić analizę metajęzykowej artystycznej „retoryki obecności”. Przy takim założeniu kolejnymi wariantami tych poszukiwań stały się:

- ideologiczna instrumentalizacja intertekstualnego przywołania obrazu w służbie autorskiego ideowego przesłania (w rozdziale *Obraz jako interpretant*),
- krytyka artystycznego przedstawiania i refleksja nad epistemologicznymi uwarunkowaniami dzieła sztuki (w rozdziale *Poezja jako interpretacja sztuki...*),
- wzniosła niedostępność dzieła sztuki traktowana jako alegoryczny przykład niedostępności świata pozaludzkiego (w rozdziale „Trzeci sens” — *Vermeer Adama Zagajewskiego*).

Interesowała mnie tu przede wszystkim sprawa interferencji (czy też oscylacji) dzieł sztuki i tekstów literackich, a więc ich wzajemne, oparte na

koegzystencji, nakładanie się na siebie. Teksty, które stały się przedmiotem analizy i interpretacji, a także egzemplifikacją poszczególnych zjawisk, starałem się dobrać tak, aby uwypuklić ów aspekt współlistnienia, nierozrwalnego związku pomiędzy dziełami przynależącymi do różnych systemów znaczenia, a przecież w oczywisty sposób dopełniającymi się i przenikającymi nawzajem różnorodnymi typami znaków i znaczeń.

Wybrałem — celowo zresztą — utwory wielokrotnie już przez krytyków i badaczy literatury omawiane, a jednak ciągle bogate w niezwykle odcienie znaczeniowe, które starałem się odsłonić w przyjętej przeze mnie perspektywie interferencji sztuk.

APENDYKS

OBRAZY W DYSKURSACH TEORETYCZNYCH

Do głównego tekstu tej rozprawy zdecydowałem się dołączyć apendyks, a więc „wyrostek”. Tak naprawdę trzeba by go nazwać nie tyle „wyrostkiem”, ile „przedrostkiem”, od którego zaczynałem pracę nad wybranymi utworami literackimi, próbując znaleźć język opisu odchodzący od tradycyjnej semiotyki oraz zagadnień przekładu intersemiotycznego. W tym swoim dodatku do całości rozprawy omawiam różnorodne teksty z zakresu filozofii języka, psychoanalizy, semanalizy i krytyki feministycznej. Każdy z tych teoretycznych wywodów obiera za podstawę jakieś dzieło sztuki malarskiej, którego lektura staje się pomocna w wyartykułowaniu tez ważnych z epistemologicznego punktu widzenia.

Wybrane przeze mnie teksty pośrednio wskazują wyznaczniki wariantów deszyfrowania poszczególnych utworów, jakie starałem się opracować. Wybór autorów jest zróżnicowany i trudno byłoby tu mówić o jakiejś pełnej jednolitości metodologicznej — tym lepiej, różnorodność metodologiczna bowiem umożliwia otwarcie na niejednorodne i niestandardowe modele opisu poszczególnych zjawisk, które są niepowtarzalne i jedyne w swoim rodzaju (takimi fenomenami są w moim rozumieniu utwory literackie).

Skoncentrowałem się przede wszystkim na tekstach z kręgu francuskiego poststrukturalizmu, które powstawały w zbliżonym czasie historycznym, w tym samym polu intelektualno-ideologicznym i nawzajem

się przenikały, a ostatecznie wywarły ogromny wpływ na kształt współczesnego literaturoznawstwa. Teksty te, może z jednym tylko wyjątkiem (chodzi o mniej znany artykuł Johna R. Searle'a) układające się w koherentną całość, w dużej mierze wpłynęły na kierunek moich poszukiwań. Tekst Searle'a zdecydowałem się tu omówić z kilku ważnych przyczyn. Po pierwsze, jego wypowiedź prezentuje się niezwykle interesująco w konfrontacji z wypowiedzią Foucaulta. Po drugie, dostarcza on ważnych narzędzi lektury obrazu jako tekstu z perspektywy teorii aktów mowy.

Zaznaczam, że nie chodzi o żaden rodzaj metodologicznego nowatorstwa opartego na myślowych przeblyskach, lecz raczej o sprawę zasadniczej wagi — pytanie o status współczesnego dyskursu podejmującego kwestie interferencji, wzajemnego przenikania się sztuk. Myślę, że trudno byłoby dziś stworzyć taki dyskurs, nie odwołując się do psychoanalizy, antropologii czy komparatystyki¹. To właśnie ku tym perspektywom lekturowym zwracają się teksty, których omówienie zawarte jest w apendyksie tej rozprawy.

MICHEL FOUCAULT I JOHN SEARLE — *LAS MENINAS VELÁZQUEZA*

Tekst Michela Foucaulta zatytułowany *Les suivantes (Panny dworskie)* jest, jak pamiętamy, poświęcony słynnemu obrazowi Velázquez'a *Las Meninas* i stanowi szczególnego rodzaju wprowadzenie do *Les mots et les choses* [*Słowa i rzeczy*]². Analiza obrazu ma tu w gruncie rzeczy charakter pretekstowy, stanowi swoiste wprowadzenie do książki zawierającej jeden z najistotniejszych głosów współczesnej humanistyki, który splótł się z wystąpieniami

¹ Por. w tej sprawie uwagi Ryszarda Nycza: *O jednym z powodów tak zwanego kryzysu (w humanistyce, zwłaszcza polonistycznej)*. „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 4 — 6.

² M. Foucault: *Les mots et les choses*. Paris 1966. Rozdział *Les suivantes* (s. 19 — 31), do którego się tu odwołuję, ukazał się w polskim przekładzie: M. Foucault: *Panny dworskie („Las Meninas”)*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: „Studia Estetyczne”. T. 8. Warszawa 1971, s. 223—234.

Julii Kristevej, Jacques'a Derridy czy Rolanda Barthes'a. Foucault potraktował ten obraz między innymi jako istotny głos w sprawie reprezentacji:

Może na tym obrazie, podobnie jak we wszelkim przedstawianiu, którego jest on niejako ujawnioną esencją — głęboka niedostępność widzeniu tego, co „widzimy”, wiąże się z niedostępnością widzenia tego, kto widzi — mimo luster, odbłasków, naśladowania, wizerunków.³

Konkluzja wywodu Foucaulta na temat *Las Meninas* brzmi następująco:

Jest może w tym obrazie Velázqueza jak gdyby przedstawienie klasycznego przedstawiania i definicja przestrzeni, jaką to przedstawienie otwiera. W istocie próbuje ono przedstawić się tutaj we wszystkich swoich elementach, ze swoimi wizerunkami, spojrzeniami, na jakie się wydaje, obliczami, które dzięki niemu stają się dostępne widzeniu, gestami, które je powołują do życia. Ale tu właśnie, w tym rozproszeniu, które zarazem zbiera i rozpościera, ukazana jest wszechstronnie zasadnicza pustka: konieczne zniknięcie tego, co owo rozproszenie ustanawia; tego, kogo przypomina, i tego, w czyich oczach jest tylko przypomnieniem. Ten podmiot właśnie — który jest „Tym-właśnie” — został wyłączony. I przedstawienie, wolne wreszcie od tego związku, który je krępował, może ujawnić się jako czyste przedstawianie.⁴

Analiza obrazu Velázqueza służy Foucaultowi jako punkt wyjścia rozważań na temat elementarnych kwestii dwudziestowiecznych nauk społecznych, a mianowicie kwestii reprezentacji, a ściślej iluzyjności reprezentacji, a także do rozważań na temat podmiotowości. To właśnie ta książka, głosząca zmierzch człowieka, przysporzyła Foucaultowi tyleż samo uwag pochwalnych, co krytycznych. Do grona krytyków dołączyła także autorka polskiego przekładu cytowanego tekstu. W tym samym zeszycie „Studiów Estetycznych” Anna Tatarkiewicz ogłosiła swoją polemikę z autorem *Słów i rzeczy*, polemikę, dodajmy, po części niesłuszną, a nawet niesprawiedliwą

³ M. Foucault: *Panny dworskie...*, s. 234.

⁴ Ibidem.

wobec podjętej przez francuskiego filozofa problematyki⁵. Na potwierdzenie moich słów cytat z wypowiedzi Tatarkiewicz:

Sartre przeczył możliwości porozumienia między ludźmi. Jego następcą i antagonistą, Foucault, idzie dalej — neguje istnienie „tego-właśnie”, co mogłoby wchodzić w relację porozumienia. Wydaje mi się, że końcowe wnioski obu filozofów są w gruncie rzeczy rezultatem postaw na równi narcystycznych, że nie dowodzą żadną miarą niemożliwości porozumienia międzyludzkiego ani też pseudoistnienia człowieka, lecz stanowią smutny skutek zerwania łączności z pełną, ludzką empirią.⁶

Zwiastowany przez Foucaulta kres człowieka, jak pokazała historia, nie nastąpił i wszystko wskazuje na to, że nie nastąpi zbyt szybko. Rzecz w tym, że nieco apokaliptyczny ton tego wywodu należy uznać za specyficzną metaforę. Foucault podejmuje bardzo istotne zagadnienie, które wiąże się z problematyką podmiotu, pokazuje mianowicie całą złożoność tego fenomenu, którego nie da się traktować jedynie w kategoriach *ego-cogito*. Foucault, Derrida czy Barthes nigdy nie odprawili żałobnego nabożeństwa nad trumną podmiotu, pokazali raczej, jak złożone jest to zjawisko. Podmiot rzeczywiście nie istnieje, jeśli rozumie się go jako suwerenną, niepodzielną jedność. W rozumieniu Foucaulta i wielu innych badaczy podmiot jawi się jako system relacji pomiędzy sedymentacyjnymi warstwami (by użyć w tym miejscu takiego zaczerpniętego z geologii określenia) bloku magicznego, psychicznego, społeczeństwa, świata⁷. Zgodnie z takim rozumowaniem, odnalezienie punktowej prostoty klasycznego podmiotu wydaje się po prostu niemożliwe.

⁵ A. Tatarkiewicz: *Foucault i Velasquez*. W: „Studia Estetyczne”. T. 8. Warszawa 1971, s. 234 —242.

⁶ Ibidem, s. 242.

⁷ Modyfikuję tu nieco sformułowanie J. Derridy, który w *L'Écriture et la différence* (Paris 1967) pisał tak: „Podmiot pisania nie istnieje, jeśli rozumie się go jako suwerenną jedność pisarza. Podmiot pisania jest systemem relacji pomiędzy warstwami: bloku magicznego, psychicznego, społeczeństwa, świata. Wewnątrz tej sceny nie da się odnaleźć punktowej prostoty klasycznego podmiotu” (s. 335).

Odmienne stanowisko wobec tego samego obrazu przyjął John R. Searle, któremu dzieło Velázquezego wydaje się interesujące przede wszystkim ze względu na fakt, że jest pełne paradoksów⁸. Searle określa wprost swoje podejście analityczne — dokonuje oglądu z punktu widzenia filozofa języka, którego zadanie polega na szczegółowym objaśnieniu wskazanych paradoksów i rządzących nimi reguł. Tekst Searle’a jest dla mnie o tyle ważny, że paradoksy dostrzeżone w *Las Meninas* objaśnia za pomocą teorii aktów mowy, zatem reprezentacja oparta na znakach naturalnych jest objaśniana poprzez teorię odnoszącą się do języka — struktura tej teorii zostaje nałożona na obraz, który tym samym traktuje się jako tekst do przeczytania. Zbieżność tekstu Searle’a z innymi wypowiedziami teoretyków na temat malarstwa — jak to zobaczymy nieco dalej — opiera się zatem na założeniu, że w obrazach można odnaleźć struktury językowe, od których zaczyna się ich lektura. Tak będzie postępował Barthes z obrazami Arcimbolda czy Ertégo, i Foucault, pisząc o jednym z obrazów René Magritte’a⁹. Przy czym trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że w przypadku artystów i ich dzieł opisywanych przez Barthes’a, Foucaulta istniały przesłanki definitywnie umożliwiające takie podejście — w przypadku Arcimbolda chodzi o wypowiedź przyjaciela malarza — Comaniniego, który dostrzegał w kompozycjach portretowych artysty związki z pisanem emblematycznym, Erté zaś układał alfabet z postaci (czy raczej figur) kobiecych reprezentujących poszczególne litery, płótno Magritte’a z kolei opiera się na koegzystencji obrazu i słowa pisanego. Teksty Foucaulta i Searle’a zawierają szczegółowe opisy płótna Velázquezego oraz analizy, które w oczywisty sposób są od siebie różne (nawiasem mówiąc, analityczne zestawienie rozpraw odnoszących się do tego samego obrazu mogłoby stanowić interesujący przedmiot odrębnych badań, których punktem wyjścia mogłyby być różnice zawarte w tych opisach¹⁰). W opisie Michela Foucaulta

⁸ J.R. Searle: *“Las Meninas” and Representation*. “Critical Inquiry” 1980 [Spring], vol. 6, no. 3, s. 477— 488. Dalsze odniesienia do tekstu Searle’a podaję z oznaczeniem S i wskazaniem numerów odpowiednich stron.

⁹ M. Foucault: *To nie jest fajka*. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 1998.

¹⁰ Polemiczną wobec ustaleń Foucaulta i Searle’a próbę analizy zawiera artykuł Joela Snydera i Teda Cohena *Reflexions on “Las Meninas”: Paradox Lost*, opublikowany w „Critical Inquiry” 1980 [Winter], vol. 7, no. 2, s. 429 — 447.

widzieć silną tendencję do metaforyzacji i predylekcję do emfazy, a co najbardziej zaskakujące (wskazała ten fakt w swojej polemice Anna Tatarkiewicz), jego opis odchodzi daleko od ustaleń historyków sztuki. Opis dokonany przez Searle'a wydaje się szczególnie intrygujący, zbiera bowiem bogatą wiedzę historyczną i zwraca uwagę na takie elementy obrazu, które były w dotychczasowych jego opisach pomijane¹¹. Wypowiedź Searle'a jest przykładem ciekawej i nowatorskiej analizy dzieła malarskiego, toteż warto ją, moim zdaniem, w tym miejscu zreferować.

Las Meninas (albo *Rodzina królewska* — pod takim tytułem obraz funkcjonował do XVIII wieku) — jak powiada Searle (S, s. 478 — 480) — na pierwszy rzut oka wydaje się konwencjonalną reprezentacją postaci z rodziny królewskiej. Po tym stwierdzeniu badacz przystępuje do sekwencyjnego opisu płótna. Centrum uwagi (i fizyczne centrum dolnej części płótna) zajmuje postać infantki Margarity. Po jej prawej stronie znajduje się Maria Augustina Sarmiento z czerwonym *bucaro* na srebrnej tacy, zawierającym zapewne aromatyzowaną wodę, którą wówczas pito w Escorialu. Z jej lewej strony pochyla się inna dama dworu — Isabel de Velasco. Obie dziewczyny są dobrze ubranymi arystokratkami. Isabel stwarza jedynie pozory

¹¹ Do tych dwóch opisów warto dodać także ten z Ernsta H. Gombricha, który opisuje *Las Meninas* (wybieram go celowo tak, aby mógł być zestawiony z opisami Foucaulta i Searle'a i pokazać, jak bardzo się te opisy różnią): „Widzimy tu samego Velázqueza przy pracy nad dużym obrazem, a jeśli przyjrzymy się bardzo uważnie, zauważymy również, co maluje. W lustrze na ścianie pracowni odbijają się postacie króla i królowej, którzy pozują do portretu. Widzimy więc to, co oni — grupę osób przybyłych do pracowni. Jest tam mała córeczka pary królewskiej, infantka Margarita, z dwiema damami dworu — jedna podaje dziewczynce jedzenie na tacy, druga wykonuje ukłon. Znamy ich imiona, wiemy też kim są dwa karły (brzydka kobieta i chłopiec drażniący się z psem), trzymane na dworze dla rozrywki. Pełni powagi dorośli w tle wydają się pilnować, by goście odpowiednio się zachowywali. Cóż to wszystko oznacza? Być może nigdy się tego nie dowiemy, chciałbym jednak wierzyć, że Velázquez utrwalił tu — na długo przed wynalezieniem aparatu fotograficznego — rzeczywisty moment czasu. Być może księżniczkę przywołano przed królewskie oblicza, by rozwiązać nudę pozowania, zaś król i królowa zasugerowali malarzowi, że to temat godny jego pędzla. Słowa wypowiedziane przez monarchę zawsze traktowane są jako rozkaz, być może więc zawdzięczamy to arcydzieło przelotnemu życzeniu, które jedynie Velázquez potrafił zmienić w rzeczywistość”. E.H. Gombrich: *O sztuce*. Przeł. D. Stefańska-Szewczuk. Warszawa 1997, s. 408 — 409.

uwagi poświęcanej infantce, bo spogląda w inne miejsce. Po jej lewej stronie znajduje się brzydka postać nadwornej karlicy Marii Barbola, obok niej zaś znajduje się karzeł Nicolasito Pertusato, który trzyma stopę na leżącym i przysypiającym psie. Za Marią Augustiną znajduje się sam malarz, Diego Velázquez, uchwycony w akcie malowania z paletą i pędzlem. Jego pozycja jest dziwna — komentuje Searle — bo przygotowany do malowania, stoi daleko od płótna (dodatkowo oddziela go od obrazu postać Marii Augustyny, płótno zaś (a raczej fragment jego drewnianego ożebrowania — widać jego tył i część sztalugi) zajmuje znacznie więcej miejsca niż którakolwiek z postaci. W większości reprodukcji lewa część obrazu (ta ze sztalugą) zostaje mocno obcięta, bo wydaje się nudna i nieciekawa¹². Za Isabelą znajduje się kobieta ubrana jak zakonnica, w rzeczywistości jest to *doña* Marcela de Ulloa, *guardamujer de las damas de la reina*, a za nią jeden z *guardadamas*, strażników dam. Tylko on spośród wszystkich postaci jest anonimowy. W tle w drzwiach stoi Jose Nieto Velázquez — *aposedador* — pałacowy marszałek, który opiekuje się m.in. gobelinami królowej. Zbieżność nazwisk — bo i na taki szczegół zwraca uwagę Searle — nie świadczy w ogóle o koligacji. Wysoko na ścianie wiszą dwa obrazy — *Minerwa karząca Arachne* namalowany na podstawie kompozycji Rubensa i kopia płótna Jordaensa, która przedstawia pojedynek Apolla z Panem, sporządzona przez Martinez del Mazo.

Zdaniem Searle'a, obraz został namalowany w sposób realistyczny i nie ma na nim żadnych elementów fikcji. Co prawda, nie wiemy, jak wabi się pies ani jak nazywał się *guardadama*, ale jest to wina kronikarzy, współcześni musieli wiedzieć, kim jest anonimowy strażnik i jak pies ma na imię. Tak oto przedstawione zostały przez badacza powierzchniowe cechy obrazu.

Następny etap analizy Searle'a stanowią te elementy obrazu, które są rzeczywiście problematyczne, a więc przede wszystkim wiszące na ścianie lustro, w którym odbijają się postaci Filipa IV i jego drugiej żony Marii Anny. Lustro ogranicza realizm i powstają dwa zagadkowe aspekty

¹² Searle, co dokładnie sprawdziłem, rzeczywiście ma w tej sprawie rację, co więcej, jest, o ile mi wiadomo, jedynym badaczem, który zwrócił na ten fakt uwagę.

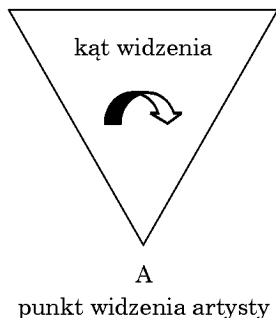
obrazu: po pierwsze, oczy sześciu głównych postaci obrazu, podobnie jak oczy postaci w lustrze, są skupione na punkcie poza obrazem, na punkcie, w którym stoimy my jako widzowie; po drugie zaś, front płótna, nad którym pracuje Velázquez, jest dla nas niewidoczny. Z jednej strony temat obrazu stanowi Margarita i jej otoczenie, z drugiej przedmiotem obrazu są dwie inne rzeczy — jedna znajduje się poza obrazem, a druga jest niewidoczna.

Wychodząc z założenia, że główny problem znaczenia polega na tym, w jaki sposób umysł narzuca intencjonalność jednostkom, które nie są faktycznie intencjonalne, oraz że centralnym problemem filozofii języka jest wyjaśnienie, w jaki sposób fizyczne może stać się intencjonalne i w jaki sposób umysł może narzucić intencjonalność na przedmioty, które początkowo nie są intencjonalne, krótko mówiąc, w jaki sposób zwykle rzeczy mogą reprezentować (S, s. 480), Searle przechodzi do analizy reguł klasycznej reprezentacji oraz dostrzeżonych w obrazie Velázqueza paradoksów.

Klasyczna reprezentacja obrazowa kombinuje podobieństwo, aspekt i punkt widzenia w następujący sposób: artysta widzi obraz jako przedmiot lub scenę z jakiegoś punktu widzenia, a punkt widzenia musi znajdować się poza tym, co jest widziane — nie możemy dostrzec oka, które nas widzi; artysta wytwarza na płaskiej powierzchni przedmiot w taki sposób, że jeśli widz zajmuje właściwy punkt widzenia na wprost płaskiej powierzchni, to doświadczy podobnego do wizualnego doświadczenia, które stało się udziałem artysty. Searle przedstawia tę kwestię za pomocą schematu (S, s. 482).

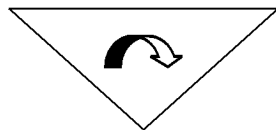
Obraz P pokazuje widzowi B sposób, w jaki scena spoglądała na artystę A w takich aspektach (tzn. aspektach wizualnych), w jakich scena jest przedstawiana przez P. A ma się do O w aspekcie F tak, jak B ma się do P w aspekcie F. Idealny artysta widzi scenę z punktu A w rzeczywistej przestrzeni świata, a idealny widz stoi w B na zewnątrz przestrzeni obrazu i odnosi się do niej w taki sposób, że P z B wygląda jak O z A w aspekcie F. Umożliwia to iluzyjne odczytanie obrazowi — obserwator widzi obraz tak, jakby widział scenę oryginalną, a jego iluzyjne odczytanie jest podstawą odczytania reprezentacyjnego — widz postrzega obraz jako reprezentację sceny, narzucając intencjonalność na jego elementy iluzjonistyczne, które leżą u podstaw elementów reprezentacyjnych. Konsekwencją analizy Sear-

O
przedmiot lub przedstawiana scena



P
namalowana powierzchnia

B
punkt widzenia widza



le'a jest teza, że w każdym standardowym obrazie reprezentacyjnym istnieje punkt B, z którego ten obraz ma być widziany, a B w odczytaniu iluzyjnym jest jakby tożsamy z A. Taki układ czyni możliwym odczytanie reprezentacyjne, w którym widzimy obraz jako reprezentację oryginalnej sceny. Konwencja oglądania klasycznych reprezentacji obrazowych nie polega na tym, że musimy się przed nimi ustawiać w jakiś szczególny sposób, ale z reguły stajemy w pewnej odległości na wprost obrazu. W klasycznej reprezentacji obrazowej występują takie relacje: O patrzy z A w aspekcie F, jak P patrzy z B w aspekcie F. Konsekwencją tego jest stwierdzenie, że zobaczyć P z B w aspekcie F to tak, jakby ktoś oglądał O z A w aspekcie F. To zaś leży u podstaw naszej zdolności widzenia P jako reprezentacji obrazowej O w aspekcie F. W przypadku obrazów fikcyjnych artysta nie musi widzieć przedmiotu, który maluje. W rzeczywistości przedmiot nie musi istnieć, jeśli artysta maluje czysto mitologiczną postać, a nawet istniejące osoby i przedmioty, to nie musi ich widzieć w sytuacjach, w jakich je przedstawia. W takich przypadkach artysta maluje jakby widział te postaci lub przedmioty w takich sytuacjach, w jakich je maluje.

Dokonany przez Searle'a opis odnosi się do aksjomatów klasycznego iluzyjnego malarstwa reprezentacyjnego. Problem związany z *Las Meninas* polega — jak stwierdza Searle — na tym, że obraz ten pozornie ma wszystkie cechy klasycznego malarstwa iluzyjnego, ale nie może być zgodny z aksjomatami tego malarstwa. Jeśli chodzi o wspomniane wcześniej paradoksy, to

najprostszy z nich opiera się na tym, że widzimy obraz nie z punktu widzenia artysty, ale z punktu widzenia innego widza, który wydaje się jednym z przedmiotów obrazu. W odczytaniu iluzyjnym modelami stają się Filip IV i jego żona Maria Anna, którzy pozują malarzowi (stojącemu przed swoim płótnem) i patrzą na scenę, która zawiera ich obraz w lustrze. Nie dzieje się tu tak, że B równa się A, ale tak, że B równa się jakiemuś innemu punktowi C, z którego jedna z postaci na obrazie obserwuje siebie w lustrze na obrazie, który jest malowany przez artystę. Inaczej mówiąc — B rzeczywiście równa się A (punkt widzenia artysty), ale artysta usunął się z A i pozwolił jednej z postaci na obrazie zająć A. Znaczenie faktu, że A jest zajęte przez modela, a nie przez artystę, polega na tym, że artysta nie może zajmować pozycji, którą powinien zajmować zgodnie z aksjomatami reprezentacji obrazowej, ponieważ ta pozycja została już zajęta.

Punkt A, który winien znajdować się poza jakąkolwiek sceną, jest przedmiotem tego obrazu. Na ten punkt patrzy sześć postaci z obrazu i dwie z lustra.

Ten paradoks, jak sugeruje Searle, staje się głębszy, jeśli postawimy następujące pytanie: co maluje malarz na wielkim płótnie, które jest dla nas niewidoczne? Odpowiedź na to pytanie wymaga dwóch wyjaśnień.

Po pierwsze, kiedy artysta maluje autoportret, używając lustra, wówczas żaden z aksjomatów klasycznej reprezentacji nie zostaje pogwałcony — artysta reprezentuje reprezentację. Lustro w *Las Meninas* nie odgrywa jednak takiej roli (punkt A został zajęty przez kogoś innego, a nie przez artystę).

Po drugie, kolejny rodzaj reprezentacji reprezentacji stanowi ten, w przypadku którego widzimy obraz malującego artysty, a obraz jest malowany jakby z punktu widzenia innego artysty. Jeśli na przykład Courbet malował *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* — aksjomaty nie zostały pogwałcone, ponieważ widzimy scenę tak, jakby była malowana przez innego artystę. Ten wariant nie obowiązuje w *Las Meninas*, ponieważ osoby w lustrze nie są malarzami i nie malują. Wprost przeciwnie, para królewska zdaje się pozować do obrazu, który ma być namalowany.

Wróćmy raz jeszcze do analizowanego przez Searle'a płótna. W czytaniu iluzyjnym widzowie stali się tożsami z Filipem IV i jego żoną. Co

maluje malarz na obrazie? Maluje nas, tj. Filipa IV i jego żonę. Patrzy wprost na nas, badając nasze kształty przed położeniem pędzla na płótno. Ale w jakim celu on nas maluje? Standardowa interpretacja mówi, że artysta maluje pełnowymiarowy portret tego, co widzimy w lustrze. Tę interpretację można łatwo podać w wątpliwość. Płótno, które Velázquez maluje, jest za duże na ten typ portretu. Płótno, na którym on maluje, jest w rzeczywistości tak duże jak to, na które patrzymy (ok. 10 stóp wysokości i 8 stóp szerokości; wymiary *Las Meninas* są następujące $3,19 \times 2,67$ m). Searle twierdzi, że Velázquez maluje obraz, na który patrzymy, tzn. maluje *Las Meninas* Velázqueza, czego dowodem ma być fakt, że jedynym portretem pary królewskiej namalowanym przez Velázqueza jest portret zawarty w *Las Meninas*.

Drugi paradoks polega na tym, że artysta może mieć swój punkt widzenia, ale jest on niemożliwy — artysta jest wewnątrz sceny, patrzy na punkt A i maluje ten sam obraz, który my oglądamy z punktu B (tzn. z punktu B, który jest tożsamy z punktem A w odczytaniu iluzyjnym).

W konkluzji swoich rozważań Searle stwierdza, że w *Las Meninas* istnieją dwa poziomy paradoksu. Pierwszy z nich można opisać za pomocą trzech następujących twierdzeń:

1. Obraz jest namalowany z punktu widzenia przedmiotu, a nie malarza.
2. Jako widzowie widzimy siebie samych w lustrze i stajemy się Filipem IV i Marią Anną (w odczytaniu iluzyjnym).
3. Jest wykluczone, aby artysta mógł zająć punkt A.

Drugi poziom wynika z interpretacji malowidła w obrazie jako *Las Meninas*, wówczas:

Malarz, tracąc swój punkt widzenia A, maluje obraz z innego punktu widzenia wewnątrz strefy O obrazu. Z tego punktu widzenia maluje on O, ale nie może malować O z tego punktu widzenia, ponieważ punktem widzenia, który określa O jest A; mówiąc ściśle, O istnieje jedynie w relacji do A. Malarz maluje scenę, którą widzimy, ale nie może ona istnieć, bo malarz znajduje się w niej. Skoro jest na obrazie, to może widzieć i malować odmienną scenę, ale nie scenę reprezentowaną w *Las Meninas*.

W ujęciu klasycznym zachodzi związek pomiędzy tym, co jest malowane, i możliwością namalowania tego czegoś — cała koncepcja sztuki jako imita-

cji opiera się na przekonaniu, że artysta wytwarza imitację tego, co widział. W przypadku *Las Meninas* imitowane jest nie to, co widział artysta czy co mógł widzieć, ale to, co widział lub mógł widzieć podmiot. Kiedy zrywa się związek pomiędzy punktem A i malarzem, wówczas zrywa się związek pomiędzy tym, o czym jest obraz, i aktem jego malowania. Analogiczne rozróżnienia pomiędzy punktem widzenia i źródłem reprezentacji możliwe są także w innych formach reprezentacji. Skoro każdy obraz implicytnie zawiera jakieś „ja widzę”, to zgodnie z teorią Kanta, każda reprezentacja umysłowa implicytnie zawiera jakieś „ja myślę”, a zgodnie z teorią aktów mowy, każdemu aktowi mowy może towarzyszyć eksplicytny performatyw, np. „ja mówię”. Ale „ja” w „ja myślę” nie musi oznaczać *ego*, a w aktach mowy „ja” z „ja mówię” musi być „ja” mówiącego lub piszącego; toteż w *Las Meninas* „ja” z „ja widzę” nie jest „ja” malarza, ale „ja” pary królewskiej. Punkt A jest naturalnym punktem w świecie i jest on określony w relacji do wszystkiego, co można zobaczyć. Dlatego każdy klasyczny obraz reprezentacyjny jest już reprezentacją A lub raczej jeśli A nie jest już obrazem, to nie jest reprezentowany przez obraz, ale ciągle implikowany przez obraz. W *Las Meninas* A odbija się w lustrze w taki sposób, że zrywa związek pomiędzy „ja widzę” obrazu i „ja widzę” malarza tego obrazu. Artysta stoi poza A w przestrzeni obrazu O i maluje scenę, jakby była ona widziana z A. A odbija się w lustrze, w którym jest utkwionych sześć par oczu. To właśnie z tego powodu w *Las Meninas* A jest w istotnym sensie podmiotem obrazu.

Obraz *Las Meninas* nie dotyczy samej sceny, ale raczej tego, jak wyglądała lub mogła wyglądać dla królewskiej pary. Ale jaka scena? — pyta Searle. Scena, która zawiera Velázquezę malującego obraz sceny. A jaką scenę on maluje? Scenę, która zawiera Velázquezę, itd. Nie da się odpowiedzieć na pytanie, co to za obraz obrazu, który nie zawiera referencji do obrazu. Wynika to z faktu, że ten obraz jest autoreferencjalny.

Dokonaną przez Searle’a analizę można by na wiele sposobów kwestionować, już choćby z tego powodu, że *Las Meninas* nie trzeba w ogóle traktować tak, jakby ten obraz był jakąś logiczną, geometryczną czy metafizyczną łamigłówką; można go traktować także jako symbol niewyczerpanej potęgi malarstwa. Te kwestie nie są dla mnie tak zajmujące. Ważne jest przede wszystkim to, że Searle czyta ten obraz jako tekst do przeczy-

tania, a w swej lekturze wspomaga się narzędziami wypracowanymi przez teorię aktów mowy.

ROLAND BARTHES — LEKTURY OBRAZÓW

Literatura zajmuje w twórczości Rolanda Barthes'a miejsce centralne i uprzywilejowane, ale obok pism w całości jej poświęconych znajdujemy w jego dziele cały szereg rozproszonych tekstów dotyczących teatru, filmu, muzyki i malarstwa. Malarstwo, a raczej rysunek, łączyło się z personalnym doświadczeniem Barthes'a, który lubił rysować i pozostawił po sobie wiele prac określanych przez niego „kolorażami” (napisał nawet na ten temat krótki szkic pt. *Le degré zéro du coloriage*; „koloraż” to coś pomiędzy rysunkiem, malarstwem, graffiti i pismem). Jego rysunki nigdy nie były tworzone z myślą o ich wystawianiu, choć zdarzyło się to raz w 2002 roku w czasie ekspozycji poświęconej Barthes'owi w paryskim Centre Georges Pompidou.

Wśród szkiców poświęconych malarstwu i obrazowi są teksty rozmaite, poczynawszy od teoretycznych, np. *Retoryka obrazu*, *Trzeci sens*, zbioru *Le plaisir des formes*, aż po szkice dotyczące wybranych malarzy: *Erté*, *Arcimboldo*, *Sémiographie d'André Masson*, *Réquichot et son corps*, *Cy Twombly* czy kapitalny esej na temat popartu, zatytułowany *Cette vieille chose art...* Większość esejów o sztuce znalazła się w *L'Obvie et l'obtus*, a późniejsze *Oeuvres complètes* pozwoliły czytelnikom Barthes'a zapoznać się także z innymi jego pracami na ten temat¹³.

Czytając i analizując Barthes'owskie szkice o sztuce (ale i te o muzyce), można dojść do wniosku, że są one pisane w ścisłym związku z jego refleksją na temat literatury. Dzieje się tu tak, jakby te pisma wzajemnie się dopełniały, jakby stanowiły nierozzerwalną jedność.

¹³ R. Barthes: *L'Obvie et l'obtus*. Paris 1982; Idem: *Oeuvres complètes*. T. 1—5. Paris 2002.

Szkic Barthes'a o malarstwie Arcimbolda zatytułowany *Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien* [*Arcimboldo albo Retor i Czarodziej*]¹⁴ jest rzeczywiście interesujący, ale też do pewnego stopnia uwodzicielski, czemu nie można się tak łatwo poddać.

Barthes dokonuje lektury wieloplanowej, częściowo powiązanej z szerokimi kontekstami historycznymi, językoznawstwem, retoryką, a także psychoanalizą. Jeśli na obrazach Arcimbolda widać głowy, które są odpychające, porażone chorobą, zraczałe, monstrualne, to istnieje kilka różnych wyjaśnień tego zjawiska. Habsburgowie — patroni malarza — posiadali gabinet sztuki i osobliwości (*Kunst und Wunderkammern*), w którym gromadzono dziwne przedmioty. Barthes przypomina też, że w czasach Arcimbolda w Europie cieszyły się dużą popularnością indyjskie miniatury przedstawiające fantastyczne zwierzęta, których ciała były mozaiką połączonych form ludzkich i zwierzęcych: muzycy, myśliwi, kochankowie, lisy, lwy, małpy, zające; każde w ten sposób skomponowane zwierzę figurowało jako symultaniczne przemieszczenie kolejnych wcieleń, co wiązało się zapewne z hinduską doktryną o wewnętrznej jedności bytów. Poza tym o monstrualności głów z obrazów Arcimbolda świadczyć ma też zasadnicza cecha przedmiotów, z których są one skomponowane — tą cechą jest gnilność.

Całość wywodu Barthes'a opiera się na prostej tezie, że w obrazach Arcimbolda ukryty jest szyfr językowy. Tezę wspiera dodatkowo, o czym już wspominałem, wypowiedź przyjaciela malarza — Comaniniego, który dostrzegał w kompozycjach portretowych Arcimbolda związek z pisanem emblematycznym. Ów związek obrazu z językiem jest tu zasadniczym punktem wyjścia, obraz nie mógłby właściwie istnieć bez języka, ponieważ przy każdym akcie percepcji podlega opisowi, poddawany jest odszyfrowywaniu, obraz staje się i urzeczywistnia poprzez język.

Arcimboldo — jak to pokazuje Barthes — wykorzystuje „osobliwości” języka, opiera się na synonimii i homonimii, np. w *Jesieni* oko zostaje utworzone ze śliwki („prune”), która staje się żrenicą („prunelle”). Malarz postępuje jak barokowy poeta, bo to przecież *figura etymologica*. Podstawy

¹⁴ R. Barthes: *Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien*. OC, T. 5, s. 493—511.

malarstwa Arcimbolda są językowe, jego wyobrażenia — poetycka, ponieważ nie tworzy znaków, ale je kombinuje, permutuje, co ostatecznie czyni z malarza rzemieślnika słowa.

Język jest ustrukturuwany w taki sposób, że daną wypowiedź można podzielić na słowa, a słowa na dźwięki. Te dwa sposoby artykulacji różnią się od siebie w sposób zasadniczy. Pierwszy z nich wytwarza słowa, które są obciążone sensem, a drugi — jednostki nieznaczące (fonemy, które nic nie znaczą). Tej konstrukcji w żaden sposób nie da się przenieść do sztuk wizualnych. Umowną „wypowiedź” jakiegoś obrazu da się rozbić na formy (linie, kreski, punkty), ale te formy nigdy nie mogą znaczyć samodzielnie, lecz tylko zawsze w całości swego zbioru.

Arcimboldo, jak twierdzi Barthes, przekształca swoje malarstwo w język i nadaje mu podwójną artykulację. Głowa Kalwina zostaje rozłożona na formy, które są przedmiotami nazywalnymi, inaczej mówiąc — słowami (szkielet kurczaka, rybi ogon); te przedmioty dekomponują się w formy, które nic nie znaczą — można tu zatem zauważyć podwójny układ słów i dźwięków, proces znaczenia dokonuje się na dwóch poziomach.

Obrazy Arcimbolda — jak wykazał autor analizy — oparte są na retoryce, układają się w ciągi figur retorycznych. Płótno malarza staje się jakby „laboratorium tropów”: muszla ma być uchem (oparta na podobieństwie metafora), stos ryb ma być wodą, w której one żyją (to zaś oczywista metonimia oparta na przyległości), ogień jest płomienistą głową (to alegoria), wyliczenie owoców, brzoskwiń, śliwek, czereśni, malin, ziół dokonuje się po to, aby uobecnić lato (to aluzja). Ryba zostaje powtórzona, aby artysta mógł z niej stworzyć nos lub usta (to antanaklaza — powtórzenie słowa w zmienionym znaczeniu).

W tych obrazach wyraźnie dostrzegalny jest szyfr — jeśli pojawiają się na nich warzywa, zwierzęta, owoce, to mają one zawsze jakiś dodatkowy, suplementarny sens. Krytyk dostrzega tu pewną uogólnioną metaforyzację opartą na analogii, płatki kwiatów to zęby, figa — usta, itd. Układ tych figur jest przy tym niezwykle harmonijny, naturalny.

Barthes w swoich analizach dochodzi ostatecznie do wniosku, że w pojedynczym obrazie ukryte są trzy sensory:

[...] dwa pierwsze są, jeśli tak można powiedzieć, denotowane, bo aby się wytworzyć, implikują one jedynie pracę mojej percepcji, która artykułuje się natychmiast w leksyce (sens denotowany jakiegoś słowa jest sensem danym przez słownik i słownik wystarczy, abym mógł coś przeczytać zgodnie z poziomem mojej percepcji — tu ryby, tam zaś głowa). Trzeci sens jest zupełnie odmienny — jest to sens alegoryczny, abym mógł odczytać głowę *Lata* lub Kalwina, potrzebna mi jest kultura inna niż słownikowa, potrzebna mi jest kultura metonimiczna, która sprawia, że wiąże z Latem takie, a nie inne owoce. [...] w ten sposób słownik zastępujemy sensami kulturowymi, asocjacjami idei, encyklopedią otrzymanych idei, wchodzimy w nieskończone pole konotacji. Konotacje Arcimbolda są proste, stereotypowe. Jednak konotacja uruchamia pewien proces sensu; dzięki sensowi alegorycznemu możliwe są inne sensory, już nie „kulturowe”, ale takie, które wyłaniają się z ruchów (przyciąganie lub odpychanie) ciała. Poza percepcją i znaczeniem (które samo jest leksykalne lub kulturowe) rozwija się cały świat *wartości*: przed skomponowaną przez Arcimbolda głową mogę powiedzieć, że teraz nie tylko: *czytam, zgaduję, odkrywam, rozumiem*, ale też: *podoba mi się, nie podoba mi się*. Wkracza do gry niepewność, lęk, śmiech, pożądanie, etc.¹⁵

JACQUES LACAN — AMBASADOROWIE HOLBEINA

Do grupy ważnych tekstów powiązanych z malarstwem dodałbym także analizy dokonane przez Jacques’a Lacana¹⁶. Jeden z komentatorów prac Lacana stwierdza, że obrazy i ich lektury pomagają wyrazić to, z czym język nie do końca jest w stanie sobie poradzić¹⁷. Trudno się z taką opinią

¹⁵ Ibidem, s. 507—508.

¹⁶ J. Lacan: *Le Séminaire (livre XI). Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973. Chodzi tu zwłaszcza o rozdział *Du regard comme objet petit „a”*, s. 77—135.

¹⁷ M. Payne: *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva*. Oxford—Cambridge 1993, s. 213.

zgodzić, gdyż najbardziej nawet zawiłe, „barokowe”, jak często określa je *doxa*, fragmenty wypowiedzi psychoanalityka, znajdują w końcu swoje przejrzyste, wyraźne uzasadnienie. Obraz traktowany jest tu egzemplarycznie. Lacan, odwołując się do prac Jurgisa Baltrušaitisa (chodzi o jego słynną rozprawę z 1956 roku *L'Anamorphose à miroir à la lumière de documents nouveaux*), pisze nawet wprost o anamorfozie jako „strukturze egzemplarycznej”, która nie tyle dopowiada coś, czego język nie potrafi wypowiedzieć, ile określa pola zainteresowań i ostatecznie ułatwia argumentację. Wybór obrazu jest zresztą, jak to zaraz zobaczymy, bardzo szczególny.

Lacan dokonuje lektury słynnego obrazu Hansa Holbeina *Ambasadorowie*, który przedstawia Jeana de Dinteville'a i Georges'a de Selve'a w otoczeniu rozmaitych przedmiotów¹⁸ (przypomnijmy w tym miejscu, że znajduje się wśród nich anamorficzna czaszka), w świetle swojej teorii „podzielnego podmiotu”, a zwłaszcza stanowiącej jej integralny element teorii spojrzenia (spojrzenie traktuje on jako jedno z czterech podstawowych pojęć psychoanalizy, o których mówił w trakcie swoich wykładów w 1964 roku). Kwestia spojrzenia jest dla nas niezwykle istotna, autor *Écrits* bowiem wiąże ją z językiem — chodzi tu zwłaszcza o wskazane przeze mnie we wcześniejszych partiach wywodu pojęcie elizji, ściśle połączone z kwestią reprezentacji i wskazujące na jej wybiórczy charakter.

JULIA KRISTEVA —

CHRYSTUS W GROBIE HANSA HOLBEINA

Julia Kristeva, czytając obraz Holbeina¹⁹ znany pod tytułem *Chrystus w grobie* w kontekście rozważań teoretycznych na temat melancholii, pisze tekst oparty na koncepcji semanalizy i spleciony z rozmaitych nawiązań

¹⁸ Szczegółową analizę symboliki przedmiotów zakomponowanych na obrazie zawiera znakomita rozprawa, której autorem jest John North: *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*. London—New York 2002.

¹⁹ J. Kristeva: „*Le Christ mort*” de Holbein. In: Eadem: *Le soleil noire. Dépression et mélancholie*. Paris 1987, s. 117—150.

intertekstualnych (teksty z zakresu historii sztuki, psychoanaliza, porównanie do obrazów Grünewalda i Mantegny, Luter, Pascal, Hegel). Praca Kristevej jest świetną interpretacją obrazu umieszczoną w całej serii bogatych intertekstów kulturowych. Zdecydowałem się do niego odwołać przede wszystkim ze względu na jego ścisły związek z semanalizą i na sposób prowadzenia dyskursu dotyczącego dzieła sztuki, dyskursu przeradzającego się pod piórem Kristevej w fascynującą lekturę głęboko osadzoną w kontekstach kulturowych, społecznych, a także antropologicznych.

Jest jeszcze inny powód — jednym z ważnych wątków wplecionych w tok dyskursu Kristevej jest analiza kształtowania się podmiotowości w kulturze chrześcijańskiej. Wywód autorki *Le soleil noir* rozpoczyna się od dwóch fragmentów *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, w których obraz Holbeina odgrywa ważną rolę. W jednym z nich książę Myszkina stwierdza: „Ależ od tego obrazu niejednen może utracić wiarę!”, w drugim wypowiedź Hipolita układa się w kapitalny opis i jednocześnie niezwykle analizę obrazu²⁰.

Słowa Myszkina stają się podstawą całego rozumowania Kristevej, która zmierza do uzasadnienia tezy, że Holbein poprzez przedmiot reprezentacji wystawia swego widza na próbę wiary, doprowadza go do zwątpienia, poprzez formę swego obrazu zaś przywraca mu wewnętrzny spokój (*sérénité*) i wiarę w zbawienną moc miłości. Obraz Holbeina jest dla Kristevej reprezentacją wewnętrznego rozłamu, który dokonuje się w podmiocie patrzącym na to płótno. Pierwsze doświadczenie tego podmiotu wiąże się z całą serią operacji związanych z odseparowaniem: narodziny, odstawienie od piersi, frustracja, kastracja. Bez względu na to, czy są to operacje rzeczywiste, wyobrażeniowe, czy też symboliczne, zawsze strukturuje one proces naszej odrębności. O ile wstrząsający obraz śmierci naturalnej Chrystusa budzi w nas zwątpienie, o tyle zmartwychwstanie daje nadzieję na życie wieczne — śmierć zostaje zrównoważona niczym nie ograniczoną boską miłością.

²⁰ F. Dostojewski: *Idiota*. Przeł. J. Jędrzejewicz. Warszawa 1987, s. 244. Opis dokonany przez Hipolita znajduje się w tym samym wydaniu na s. 454 — 455.

HÉLÈNE CIXOUS —
BATSZEBĄ REMBRANDTA

Hélène Cixous podejmuje niezwykle interesującą próbę lektury *Batszeby* Rembrandta²¹. Obraz ten znajduje się w paryskim Musée du Louvre, co jest istotne o tyle, że Cixous odczytuje go w kontekście innych znajdujących się tam obrazów i szkiców flamandzkiego malarza. Płótno staje się pretekstem do jakiejś wypowiedzi, wypowiedzi na jakiś temat, a ściślej mówiąc, na temat gwałtu, aktu przemocy dokonanego podstępem na Batszebie. Tekst Cixous jest jednym z fragmentów cyklu wykładów wygłoszonych w Commonwealth Center w USA w trakcie dwutygodniowego seminarium prowadzonego pod wspólnym tytułem *Family Ties* [*Więzy rodzinne*]. Warto zacząć odczytywanie tego tekstu od cytatu zaczerpniętego z przewodnika po muzeum; zdaniem jego autora, Batszeba z obrazu Rembrandta „trzyma list od Dawida, w którym ten wyznaje jej swoją miłość”²². Trudno byłoby znaleźć twierdzenie bardziej banale i bezgranicznie zanurzone w ideologii. Cixous ma na temat biblijnego mitu i obrazu nieco odmienne zdanie, do czego za moment wrócimy.

Ten tekst sprawia najwięcej kłopotów spośród wszystkich, które dotychczas zostały omówione, rygory formalne bowiem są w nim całkowicie rozluźnione. Jest to właściwie tekst hybrydyczny (używam tego słowa w znaczeniu nadanym mu przez Grzegorza Grochowskiego²³) — łatwiej powiedzieć, czym ten tekst pod względem gatunkowym nie jest, niż czym jest, ponieważ nie jest ani naukowym artykułem, ani poematem prozą, ani poezją (choć charakterystyczna dla poezji segmentacja tekstu na stronicy, eliptyczność, przemilczenia, silna metaforyzacja i mocno wyakcentowany podmiot mówiący mogłyby wskazywać na jego poetyckość), ani esejem filo-

²¹ H. Cixous: *Bathsheba or the Interior Bible*. “New Literary History” 1993 [Autumn], vol. 24, no. 4, s. 820 — 836. Dalsze odwołania do tej pracy podaję z oznaczeniem C i wskazaniem numeru odpowiednich stron.

²² P. Quoniam: *Louvre*. Paris 1986, s. 67.

²³ G. Grochowski: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000.

zoficznym. Odnajdujemy tu wszelkie cechy *écriture féminine* w jednym z najlepszych jego wydań²⁴.

Przedmiot analizy stanowi tu obraz przedstawiający osamotnioną kobietę, kobietę „bez mężczyzny”, „bez »widzialnego« mężczyzny” (C, s. 821) — jak dopowiada autorka. W naszej kulturze imię Batszeba ewokuje imię Dawid. Batszeba nie może być postrzegana inaczej jak tylko jako kobieta Dawida, a więc w zależności od Dawida. Z całą pewnością nie dzieje się tak na tym obrazie. „Dlaczego Freud nie miałby nic do powiedzenia na temat Rembrandta?” (C, s. 822) — pyta autorka i natychmiast podsuwa odpowiedź: „Bo nie ma u niego scen rodzinnych, [...] zależności, autorytetów, okrutnych więzi” (C, s. 822).

Cixous dokonuje opisu obrazu przez porównanie do dzieł innych malarzy (wskazuje to, czego nie ma na płótnach Rembrandta) — nie ma tu Leonarda da Vinci, nie ma uśmiechu, nie ma spojrzenia, które nas uwodzi. Nie ma Vermeera, na którego obrazach „zewnątrze wkracza do wnętrza” — na płótnach Rembrandta nie ma zewnątrz, nie ma epoki, nie ma miasta. Vermeer zabiera nas do Delft, do Koronczarki. Natomiast Rembrandt prowadzi swego widza do jakiejś obcej krainy, która jest nam bliska i jednocześnie obca. Kraina artysty to kraina wewnętrzna, „pejzaż wewnętrznej Biblii”, Biblii, która jest „krajną najstarszych pasji, krajną bez pejzażu, bez pomników. Ale nie bez formy i mieszkańców” (C, s. 823).

Nagość Batszeby podkreśla woalka, która zawija się w pachwinie. Bez tego drobiazgu nie dałoby się dostrzec w tym obrazie nagości. Twarz kobiety jest przedstawiona z profilu, zamyślona i jakby nieobecna.

Zdaniem Cixous, jednymi z najważniejszych elementów kształtujących sensy na tym płótnie są ciało i list, który trzyma w dłoni Batszeba:

At first I didn't see it. The Letter.
Little by little the letter captures the gazes.
At first I looked at the body.

²⁴ Por. zwłaszcza K. Kłosińska: *Écriture féminine. Rok 1974*. W: *Język artystyczny*. T. 12: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*. Red. B. Witosz. Katowice 2003, s. 213 — 246.

The body that lets itself fall into itself.

Początkowo nie dostrzegłam go. List.

List stopniowo przyciąga spojrzenia.

Początkowo spjrzałam na ciało.

Ciało, które pozwala samemu sobie zatopić się w sobie.

C, s. 827— 828

Ciało, a zwłaszcza twarz, emituje znaki przygnębienia, zwątpienia, a nawet prostracji. Cixous dostrzega poprzez te znaki podobieństwo do zwierzęcia, które ma być poświęcone w ofierze (C, s. 828) — to porównanie odnajdzie swoje uzasadnienie w dalszej części jej tekstu, gdzie omawiany obraz zostaje porównany do *Zarżniętego wołu* Rembrandta. Głowa Batszeby jest wyraźnie opuszczona, opada, jakby kobietę opanowała obojętność. Tego dotyczy ważna uwaga Cixous, która twierdzi, że głowa została poddana zabiegowi *pentimento* — jakby Rembrandt zmienił swe myśli po zakończeniu dzieła (*pentimento* to zmiana, poprawka, przemalowanie), przez co wytwarza się tu podwójne znaczenie (autorka wprowadza do swego tekstu grę znaczeń opartą na dwóch słowach *repentir* — ‘przemalować’, i zbliżonym do niego *repentance*, oznaczającym skruchę, poczucie winy). Batszeba trzyma list jakby z obawą, że mogłaby go upuścić:

So there is a letter.

There is always a letter.

The letter, what violence! How it seeks us out, how it aims at us!

Us.

Especially women.

And more often than joy, it is some death it brings to us.

I don't know why I hadn't seen it. And you?

A więc jest tu list.

Zawsze jest jakiś list.

List, coś za gwałt! Jakże on nami powoduje, jak w nas mierzy!

W nas.

Zwłaszcza w kobiety.

A częściej niż radość przynosi nam śmierć.
Nie wiem, czemu go nie zauważyłam. A wy?

C, s. 828

Biel listu wyraźnie kontrastuje z całością płótna, a czerwona plamka w jego rogu „jest jak sygnatura. Znamię na ramieniu. Dotyk purpury na bieli. Znak lub sygnatura. Odlamek czerwonej pieczęci? Kawałek wosku?” (C, s. 829). Czerwień plamki w rogu listu Cixous określa jako „cielista”.

Batszeba to obraz namalowany w 1654 roku. Cixous porównuje go do *Zarżniętego wołu* z 1655 roku, a efekt tego porównania jest następujący:

This is the Passion according to Rembrandt. Mourning and
Transfiguration of the Ox. [...]

What does he seek to paint of Bathsheba?
Her solitude of slaughtered ox.
Bathsheba or the slaughtered ox.

To Pasja według Rembrandta. Lament i Transfiguracja Wołu. [...]

Czego on szuka, malując Batszebę?
Jej samotności zarżniętego wołu.
Batszeba albo zarżnięty wół.

C, s. 835

W *postscriptum* do swojego tekstu Cixous powołuje się na albumowe opracowanie twórczości Rembrandta autorstwa Gersona, w którym obrazy są podzielone tematycznie: *Autoportrety*, *Portrety*, *Portrety mężczyzn*, *Portrety kobiet*, *Portrety dzieci*, *Pejzaże*, itd. *Zarżnięty wół* umieszczony został w kategorii *Wnętrza* w sąsiedztwie *Medytującego filozofa*.

Lektura obrazu Rembrandta jest umieszczona w kontekście dzieł innych malarzy i innych dzieł tego samego artysty. Obrazy stają się tutaj źródłem metafory, źródłem T e k s t u, generują znaczenia zawarte w tekście Cixous w taki sposób, że on sam ostentacyjnie odsłania przed nami swoją ważną

cechę — tekst jest praktyką znaczącą, która kształtuje relacje znaczenia, opierając się na sporze podmiotu z Innym, i w kontekście społecznym.

Zdecydowałem się umieścić tekst Cixous w zakończeniu, ponieważ ze względu na swoją formę hybrydyczną, na właściwe mu zróżnicowanie formalne stanowi ogniwo pośrednie pomiędzy teorią (semiologia, psychoanaliza, na których bazie jest on zorganizowany) a praktyką literatury.

Sosnowiec, styczeń 2004

WYKAZ ŹRÓDEŁ CYTOWANYCH UTWORÓW POETYCKICH I PROZATORSKICH

- Bryll E.: *Sztuka stosowana*. Warszawa 1966.
- Brzoska W.: *Leonardo da Vinci poluje na głowę Judasza*. W: Idem: *Niebo nad Sosnowcem*. Warszawa 2001.
- Chłopek R.: *Mikołaj z Verdun wykonuje emalię „Przejście przez Morze Czerwone”*. W: Idem: *Legendy schodzą z pomników*. Nowa Ruda 2003.
- Czerniawski A.: *Widok Delft*. Kraków 1973.
- Filas P.: *large torso*. W: *Po Wojaczku. „Brulion” i niezależni*. Warszawa 1992.
- Grochowiak S.: *Agresty*. Warszawa 1963.
- Grochowiak S.: *Menuet z pogrzebaczem*. Warszawa 1958.
- Grochowiak S.: *Nie było lata*. Warszawa 1969.
- Herbert Z.: *Struna światła*. Wrocław 1997.
- Kubiak T.: *Wiersze i obrazy*. Warszawa 1973.
- Lisowski K.: *Lorenzo Lotto (ekfrazja)*. „Arkusz” 2002, nr 4.
- Miłosz C.: *Dalsze okolice*. Kraków 1991.
- Miłosz C.: *Haiku*. Kraków 1992.
- Miłosz C.: *Kontynenty*. Paryż 1958.
- Miłosz C.: *Kroniki*. Paryż 1987.
- Miłosz C.: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994.
- Miłosz C.: *Poezje*. T. 1. Paryż 1984.
- Miłosz C.: *Poezje*. T. 2. Paryż 1987.
- Miłosz C.: *Rok myśliwego*. Paryż 1990.

- Miłosz C.: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1987.
- Miłosz C.: *To*. Kraków 2000.
- Przyboś J.: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Wrocław 1989 [BN I, nr 266].
- Przyboś J.: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1—2. Kraków 1959.
- Przyboś J.: *Sens poetycki*. T. 1—2. Kraków 1967.
- Przyboś J.: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.
- Różewicz T.: *Prawa i obowiązki*. [V część poematu *Opowiadanie dydaktyczne*]. W: Idem: *Nic w płaszczu Prospera*. Warszawa 1962.
- Szyborska W.: *Wołanie do Yeti*. Kraków 1957.
- Wat A.: *Dziennik bez samogłosek*. Oprac. K. Rutkowski. Londyn 1986.
- Wat A.: *Poemat bukoliczny*. „Zeszyty Literackie” 1985, nr 9.
- Wat A.: *Przed Breughelem Starszym*. W: Idem: *Wiersze*. Kraków 1957.
- Wat A.: *Ucieczka Lotha. Proza*. Oprac. K. Rutkowski. Londyn 1988.
- Wojaczek R.: *Utwory zebrane*. Wrocław 1976.
- Zagajewski A.: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1983.
- Zagajewski A.: *Solidarność i samotność*. Paryż 1986.
- Zagajewski A.: *Ziemia ognista*. Poznań 1994.

BIBLIOGRAFIA PRAC CYTOWANYCH

- Adam J.M.: *La description*. Paris 1993.
- L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Éd. P. Kaufmann. Paris 1998.
- Aquien M. et Molinié G.: *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris 1996.
- Aisenberg K.: *Ravishing Images: Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth, W.H. Auden and Philip Larkin*. New York—Bern—Frankfurt am Main—Paris 1995.
- Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939—1965. Cz. 2: Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988.
- Balcerzan E.: *Wstęp*. W: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Wrocław 1989 [BN I, nr 266], s. CV—CIX.
- Baltrušaitis J.: *Les Perspectives dépravées*. T. 1. Paris 1997.
- Baranowska M.: *Transfiguracje przestrzeni w twórczości Wata*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 281—296.
- Barańczak S.: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984.
- Barańczak S.: *Wzlot w przepaść*. W: Idem: *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*. Katowice 1995, s. 23—51.
- Barthes R.: *L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire*. In: Idem: *L'Aventure sémiologique*. Paris 1985.
- Barthes R.: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 1999.
- Barthes R.: *L'Obvie et l'obtus*. Paris 1982.

- Barthes R.: *Oeuvres complètes*. T. 1—5. Paris 2002.
- Barthes R.: *Teoria tekstu*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4. Cz. 2. Kraków 1992.
- Bertho S.: *Les anciennes et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust*. „Revue de Littérature Comparée” 1998, n° 1.
- Białostocki J.: *Sztuka cenniejsza niż złoto*. T. 2. Warszawa 1991.
- Błoński J.: *Epifanie Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985.
- Boehm G.: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Hrsg. H.-G. Gadamer, G. Boehm. Frankfurt am Main 1978, s. 444—471.
- Browarny W.: „Tylko oczy, spojrzenie, wzrok”. *Obrazowanie plastyczne w poezji Adama Zagajewskiego*. „Dykca” 1997, nr 6.
- Buci-Glucksmann Ch.: *L'Oeil cartographique de l'art*. Paris 1996.
- Burzyńska A.: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001.
- Butor M.: *Les mots dans la peinture*. Paris 1969.
- Caws M.A.: *The Art of Interference*. Princeton 1990.
- Cixous H.: *Bathsheba or the Interior Bible*. „New Literary History” 1993 [Autumn], vol. 24, no. 4, s. 820—836.
- Clüver C.: *On Intersemiotic Transposition*. „Poetics Today” 1989 [Spring], vol. 10, no. 1, s. 55—89.
- Czermińska M.: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 230—242.
- Dällenbach L.: *Intertexte et autotexte*. „Poétique” 1976, n° 27, s. 282—296.
- Davidson M.: *Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy*. Przeł. P. Mróz, A. Warmiński. W: *Estetyka w świecie*. Red. M. Gołaszewska. T. 3. Kraków 1991, s. 43—61.
- Derrida J.: *La Vérité en peinture*. Paris 1986. (Edycja polska: J. Derrida: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003).
- Dłuska M.: *Anafora*. W: *Eadem: Studia i rozprawy*. T. 2. Kraków 1970.
- Dudek J.: *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... (O poezji Zbigniewa Herberta)*. „Ruch Literacki” 1971, z. 5, s. 293—309.
- Eco U.: *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Przedmowę napisał M. Czerwiński. Warszawa 1972, s. 57—58.
- Fiut A.: *Poezja w kręgu hermeneutyki*. W: *Poznawanie Miłosza*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985.

- Fontanier P.: *Les Figures du discours*. Paris 1977.
- Foucault M.: *Les mots et les choses*. Paris 1966.
- Foucault M.: *Panny dworskie („Las Meninas”)*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: „Studia Estetyczne”. T. 8. Warszawa 1971, s. 223—234.
- Fraenger W.: *Hieronim Bosch*. Przeł. B. Ostrowska. Warszawa 1987.
- Freud S.: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1996.
- Freud S.: *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*. Przeł. P. Dybel. Warszawa 1995.
- Freud S.: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Oprac. R. Reszke. Warszawa 1995.
- Głowiński M.: *O intertekstualności*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992.
- Głowiński M. i in.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1998.
- Gombrich E.H.: *Muzeum wczoraj, dziś i jutro*. Przeł. I. Sieradzki. „Teksty” 1980, nr 2.
- Gombrich E.H.: *O sztuce*. Przeł. D. Stefańska-Szewczuk. Warszawa 1997.
- Goncourt E. i J.: *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*. Wybór i przekład J. Guze. Warszawa 1988.
- Grabowska K.: *Przemieniony Rawenną. Różewicza poetycka kontemplacja świata*. „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 131—140.
- Hamon P.: *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris 1981.
- Heffernan J.A.W.: *Ekphrasis and Representation*. “New Literary History” 1991, vol. 22, no. 2, s. 297—316.
- Heffernan J.A.W.: *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993.
- Hejmej A.: *Literackie fugi („Preludio e fughe” U. Saby i „Todesfuge” P. Celana)*. W: Idem: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001.
- Hoek L.H.: *La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique*. In: *Rhétorique et image*. Éd. L.H. Hoek, K. Meerhoff. Amsterdam 1995, s. 64—78.
- Johnes J.: *Two Venetian Ladies on a Terrace, Carpaccio (c. 1475)*. “The Guardian”, 10 August 2002.
- Kalaga W.: *The Literary Sign: A Triadic Model*. Katowice 1986.
- Kalaga W.: *Funkcje interpretantu znaku literackiego*. W: „Studia Semiotyczne”. Nr 16—17. Wrocław 1990, s. 77—91.

- Kalaga W., Prower E.: *Interpretant a kategoria odbiorcy*. W: *Tekst — (czytelnik) — margines*. Red. W. Kalaga, T. Sławek. Katowice 1988, s. 71—97.
- Kibédi Varga A.: *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*. "Poetics Today" 1989, vol. 10, no. 1, s. 31—53.
- Kierc B.: *Całość Rafała Wojaczka*. „Student” 1972, nr 10.
- Klejnocki J.: *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002.
- Kłosińska K.: *Écriture féminine. Rok 1974*. W: *Język artystyczny*. T. 12: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*. Red. B. Witosz. Katowice 2003, s. 213—246.
- Kłosiński K.: *Roland Barthes. Le Plaisir du texte*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga, przy współpracy S. Borzyma i H. Floryńskiej-Lalewicz. T. 5. Warszawa 1997.
- Kłosiński K.: *Signifiance*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 11—26.
- Kon I.S.: *Odkrycie „ja”*. Warszawa 1987.
- Kranz G.: *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973.
- Kranz G.: *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Köln 1981—1987.
- Krieger M.: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore 1992.
- Kristeva J.: *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974.
- Kristeva J.: „*Le Christ mort*” de Holbein. In: Eadem: *Le soleil noire. Dépression et mélancholie*. Paris 1987, s. 117—150.
- Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy. Red. R. Cudak, M. Melecki. Katowice 2001.
- Kunz T.: „Ja”, którego nie było. *Transformacje podmiotowości w liryce Rafała Wojaczka*. „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 4.
- Kwiatkowski J.: *Poezja Juliana Przybosia*. W: Idem: *O poetach polskich XX wieku*. Kraków 1995.
- Lacan J.: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*. In: Idem: *Écrits I*. Paris 1971.
- Lacan J.: *La schize de l'oeil et du regard*. In: Idem: *Le séminaire. Livre XII. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973.
- Lessing G.E.: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Oprac. J. Maurin Białostocka. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962.
- Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998.

- Louvel L.: *L'Oeil du Texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse 1998.
- Łapiński Z.: „Ja piszę, ty malujesz”. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 205—211.
- Łapiński Z.: *Julian Przybós — zaokienny neon*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Sławiński. Kraków 1971, s. 388—395.
- Łapiński Z.: *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1978, s. 297—307.
- Łapiński Z.: „Psychosomatyczne są moje wiersze”. (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*). „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 9—17.
- Łapiński Z.: „Świat cały — jakże go zmieścić w źrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*). W: *Studia z teorii i historii poezji*. Red. M. Głowiński. Wrocław 1970.
- Łukasiewicz J.: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.
- Łukasiewicz J.: „Ikar” Stanisława Grochowiaka. „Ruch Literacki” 1990, z. 4—5, s. 309—316.
- Makowska U.: *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*. „Poezja” 1977, nr 2.
- Markiewicz H.: *Literatura w świetle semiotyki. (Na marginesie prac J. Łotmana)*. W: *Konteksty nauki o literaturze*. Red. M. Czermińska. Wrocław 1973.
- Markowski M.P.: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.
- Markowski M.P.: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- Meschonnic H.: *La Rime et la vie*. Paris 1989.
- Mitchell W.J.T.: *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago 1994.
- Morier H.: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1975.
- Muckenhaupt M.: *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von TextBild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen 1986.
- Nancy J.-L.: *Au fond des images*. Paris 2003.
- Nash J.: *Vermeer*. Przeł. H. Andrzejewska. Warszawa 1998.

- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- Nycz R.: *O jednym z powodów tak zwanego kryzysu (w humanistyce, zwłaszcza polonistycznej)*. „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 4—6.
- Nycz R.: *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2. Przedruk w: Idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- Opacka-Walasek D.: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996.
- Partsch S.: *Klimt. Życie i twórczość*. Przeł. A. Kozak. Warszawa 2000.
- Passeron R.: *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Paris 1996.
- Payne M.: *Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva*. Oxford—Cambridge 1993.
- Phillips G.A.: *Sign / Text / Différance*. In: *Intertextuality*. Ed. H.F. Plett. Berlin—New York 1991, s. 78—97.
- Piwocki K.: *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 2. Warszawa 1987.
- Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław 1980.
- Porębski M.: *Obrazy i znaki*. Kraków 1986.
- Praz M.: *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981.
- Prokop J.: *Stanisław Grochowiak: „Fuga”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966.
- Riffaterre M.: *L'illusion d'ekphrasis*. In: *La Pensée de l'image. Signification dans le texte et dans la peinture*. Éd. G. Mathieu-Castellani. Vincennes 1994, s. 211—229.
- Riffaterre M.: *The Interpretant in Literary Semiotics*. “American Journal of Semiotics” 1985, vol. 3, no. 4, s. 41—55.
- Riffaterre M.: *Interpretation and Undecidability*. “New Literary History” 1981, no. 2, s. 227—242.
- Riffaterre M.: *La production du texte*. Paris 1979.
- Riffaterre M.: *Semiotics of Poetry*. Bloomington—London 1978.
- Riffaterre M.: *Semiotyka intertekstualna: Interpretant*. Przeł. K. i J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 297—314.

- Riffaterre M.: *Textuality*. W.H. Auden's "Musée des Beaux Arts". In: *Some Readers Reading*. Ed. M.A. Caws. New York 1986.
- Rosolato G.: *Organisation signifiante du tableau*. In: Idem: *Essais sur le symbolique*. Paris 1996, s. 158—171.
- Rzepińska M.: *Malarstwo Cinquecenta*. Warszawa 1989.
- Sandauer A.: *Polskie „carmen figuratum”*. W: Idem: *Pisma zebrane*. T. 4. Warszawa 1985, s. 61—65.
- Scott G.F.: *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis and the Visual Art*. New Hampshire 1994.
- Searle J.R.: "Las Meninas" and Representation. "Critical Inquiry" 1980 [Spring], vol. 6, no. 3, s. 477—488.
- Sienkiewicz B.: *Strzeмиński, Przybóś i konstruktywizm*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4, s. 47—66. Przedruk w: Idem: *Między rewelacją a repetycją*. Poznań 1999, s. 45—80.
- Sławiński J.: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998.
- Sławiński J.: *O opisie*. W: Idem: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 192.
- Smith M.: *Literary Realism and Ekphrastic Tradition*. University Park 1995.
- Snyder J., Cohen T.: *Reflexions on "Las Meninas": Paradox Lost*. "Critical Inquiry" 1980 [Winter], vol. 7, no. 2, s. 429—447.
- Spitzer L.: *The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar*. In: *Essays on English and American Literature*. Ed. A. Hatcher. Princeton 1962.
- Stechow W.: *Pieter Bruegel the Elder*. New York 1990.
- Steiner W.: *The Colours of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago 1982.
- Tatarkiewicz A.: *Foucault i Velasquez*. W: „Studia Estetyczne”. T. 8. Warszawa 1971, s. 234—242.
- Venclova T.: *Aleksander Wat: obrazoburca*. Przeł. J. Goślicki. Kraków 2000.
- Walicki M.: *Vermeer*. Warszawa 1956.
- Wallis M.: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983.
- Wojdyło M.: *Malarstwo i kolor w poezji Aleksandra Wata*. „Ruch Literacki” 1985, nr 2, s. 109—125.
- Wyka K.: *Wola wymiernego kształtu*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1997.

- Wyślouch S.: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001.
- Wyślouch S.: *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994.
- Zaworska H.: *Poeta — czyli „Nowe doznawanie świata”*. W: Eadem: *Sztuka podróżowania*. Kraków 1980, s. 155—234.
- Zeler B.: *Wiersze katedralne Juliana Przybosa*. W: *O Julianie Przybosiu. Wspomnienia, studia, szkice*. Red. T. Bujnicki, K. Heska-Kwaśniewicz. Katowice 1983, s. 121—133.

INDEKS NAZW OSOBOWYCH*

— A —

Adam Jean-Michel *47*
Aisenberg Katy *49*
Altdorfer Albrecht *69*
Andriolli Michał Elwiro 10
Andrzejewska Halina *174*
Apollinaire Guillaume 9
Aquien Michèle 48
Arcimboldo Giuseppe 191, 199—202
Arystoteles 47
Ashbery John *49*, 114
Auden Wystan Hugh *49*, 51, *67*, 117,
123, 124
Avercamp Hendrick 76

— B —

Baka Józef 82
Balbus Stanisław 21
Balcerzan Edward *27*, 33, 34, *124*
Baltrušaitis Jurgis 94, 203
Balzac Honoré de 149, 150, 155, 169, 182

Baranowska Małgorzata 86
Barańczak Stanisław *27*, 37, *119*
Barbola Maria 193
Barthes Roland 17—21, 24, 26, *44*,
48, *79*, 129, *159*, 460, 172—174,
179, 182, 189—191, 199—201
Baudelaire Charles 139, 141, 142,
148, 149, 154
Benjamin Walter 66
Bertho Sophie *48*, *148*
Białostocki Jan 130, *131*, 132
Błoński Jan 144
Boehm Gottfried 8
Bolecki Włodzimierz *16*, *21*
Bonnard Pierre 50, 78
Borzym Stanisław *44*
Bosch Hieronim 86, 92—94, 97, 98
Brakenburgh Richard 74, 75
Brandstaetter Roman 93
Brauwer Adriaen 74, 75
Breughel Pieter Starszy zob. Bruegel
Pieter Starszy

* Numery stron, na których nazwisko widnieje w przypisie, wyróżniono kursywą. Indeks nie obejmuje nazwisk występujących w bibliografii.

Brodski Josif 148
Browarny Wojciech 171, 172, 178
Bruegel Pieter Starszy 51, 63, 76, 78,
83, 103, 107, 108, 110, 114—123,
125—135, 143
Bryll Ernest 113, 114, 126
Brzoska Wojciech 55
Buci-Glucksman Christine 115
Buczkówna Mieczysława 108
Bujnicki Tadeusz 27
Burzyńska Anna 168
Butor Michel 10

— C —

Calder Alexander 78
Camus Albert 73, 74
Carpaccio Vittore 143, 144, 147
Caws Mary Ann 14, 49, 67, 117
Celan Paul 89
Cézanne Paul 169
Chelmoński Józef 13
Chintreuil Antoine 138
Chłopek Ryszard 54, 55
Cieślukowska Teresa 16, 29
Cixous Hélène 205—209
Clüver Claus 17
Cohen Ted 191
Comanini Gregorio 191, 200
Constable John 50, 153, 155
Corot Jean Baptiste Camille 50, 155
Craesbeke zob. Craesbeeck Josse von
Craesbeeck Josse von 74, 75
Cudak Romuald 91
Cyceron 47
Czermińska Małgorzata 13, 71

Czerniawski Adam 56, 59, 64—67
Czerwiński Marcin 104

— D —

Dali Salvador 10
Dällenbach Loucien 32
Daumier Honoré 148
Davidson Michael 49, 53, 141
Decamps Alexandre-Gabriel 57
Degas Edgar 138, 139, 171, 180
Delaperrière Maria 75
Delaunay Jules-Elie 73
Derrida Jacques 168, 169, 190, 202
Dinteville Jean de 203
Dłuska Maria 91
Dostojewski Fiodor 204
Dudek Jolanta 119
Dupriez Bernard 73
Dürer Albrecht 50, 77
Dusart Cornelis 74, 75
Dybel Paweł 156
Dziadek Adam 159, 182

— E —

Eagleton Terry 100
Eckhart Johhannes (Mistrz Eckhart)
159
Eco Umberto 88, 104
Eisenstein Siergiej M. 21, 174
Elektorowicz Leszek 124
Eliot Thomas Stearns 80
Ernst Max 10
Erté właśc. Romain de Tirtoff 191,
199
Eyck Jan van 115

— F —

Falicka Krystyna 104
Falicki Jerzy 104
Filas Paweł 53, 54
Filip IV 193, 196, 197
Fiut Aleksander 144
Floryńska-Lalewicz Halina 44
Fontanier Pierre 72
Foucault Michel 85, 188—192
Fraenger Wilhelm 94
Frege Gottlob 106
Freud Sigmund 21, 22, 23, 156, 178,
179, 206

— G —

Gadamer Hans-Georg 8
Gautier Théophile 36
Gazda Grzegorz 21
Genette Gérard 21
Gerson Wojciech 208
Girard René 84
Głowiński Michał 21, 29, 35, 72, 104
Goethe Johann Wolfgang von 48, 148
Gogh Vincent van 168, 169
Gołaszewska Maria 49
Gołębiewska Maria 79
Gombrich Ernst Hans 57, 64, 192
Goncourt Edmund i Juliusz de bracia
56, 57, 63
Gorczyńska Renata 76
Goślicki Jan 86
Grabowska Katarzyna 51
Grochowiak Stanisław 50, 89, 90, 91,
112, 114, 124—130, 132, 133

Grochowski Grzegorz 205
Groddeck Georg 156
Grünewald Mathis 204
Guys Constantin 148
Guze Joanna 74, 149

— H —

Habsburgowie dynastia 200
Hamon Philippe 47, 48
Hatcher Anna 36
Heffernan James A.W. 36, 49, 114
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 204
Heidegger Martin 168, 169
Hejmej Andrzej 89
Heraklit z Efezu 140
Herbert George 37
Herbert Zbigniew 52, 53, 92, 108,
113, 119, 120
Hermogenes 47
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 27
Hoek Leo H. 8
Hoesick Ferdynand 28
Hogarth William 10
Holbein Hans Młodszy 202—204
Homer 34, 47, 49, 114
Hopper Edward 158, 161, 166, 167

— I —

Iwaniuk Wacław 50
Iwaszkiewicz Jarosław 79

— J —

Jekiel Wojciech 16
Jędrzejewicz Jerzy 204

Johnes Jonathan *143*

Jordaens Jacob *193*

— K —

Kaczmarek Jacek *108*

Kafka Franz *95*

Kalaga Wojciech *104, 105*

Kalwin Jan *201, 202*

Kant Immanuel *198*

Karpowicz Tymoteusz *108*

Kartezjusz (René Descartes) *38, 49*

Kaufmann Pierre *180*

Keats John *35, 49*

Kibédi Varga Aron *8, 11*

Kiciński Bruno *116*

Kierc Bogusław *88, 99*

Kierkegaard Søren *84, 86*

Klejnocki Jarosław *172—174*

Klimt Gustav *158, 161—165*

Kłosińska Krystyna *206*

Kłosiński Krzysztof *21, 44*

Kochanowski Jan *81*

Komendant Tadeusz *191*

Kon Igor S. *99*

Kooning Willem de *53, 54*

Kornhauser Julian *108*

Kozak Anna *162*

Kranz Gisbert *11*

Krieger Murray *49*

Kristeva Julia *8, 21—24, 45, 159, 189, 202—204*

Kubiak Tadeusz *12, 108*

Kulka Jan *93*

Kunz Tomasz *96, 100*

Kuźma Erazm *16*

Kwiatkowski Jerzy *29, 88, 144*

Kwietniewska Małgorzata *168*

Kwintylian *47, 71*

— L —

Lacan Jacques *97—101, 133, 145, 202, 203*

Larkin Philip *49*

Lautréamont właśc. Isidore Ducasse *22*

Legeżyńska Anna *27*

Leonardo da Vinci *55, 206*

Lessing Gotthold Efraim *16*

Lisowski Krzysztof *52, 68, 70, 71*

Longin *47*

Lotto Lorenzo *68—71*

Lourie Richard *148*

Louvel Liliane *49*

Luter Marcin *204*

— Ł —

Łapiński Zdzisław *25, 29, 44*

Łotman Jurij *13*

Łukasiewicz Jacek *91, 96, 99, 124, 125*

— M —

Magritte René *191*

Makowska Urszula *132*

Makowski Tadeusz *51*

Mallarmé Stéphane *22*

Mantegna Andrea *204*

Margarita, infantka *192, 194*

Maria Anna, żona Filipa IV *193, 196, 197*

Markiewicz Henryk *13, 18, 21, 44, 104*
Markowski Michał Paweł *37, 38, 49,*
79

Masson André *199*
Mathieu-Castellani Gisèle *49*
Matisse Henri *31*
Maurin Białostocka Jolanta *16*
Mazo Martinez del *193*
Meerhoff Kees *8*
Melecki Maciej *91*
Meschonnic Henri *154*
Meyerson Ignace *125*
Michałowski Piotr, malarz *13*
Micińska Anna *79*
Mickiewicz Adam *10, 41, 96*
Milecki Aleksander *18, 44*
Miłosz Czesław *14, 15, 25, 50, 75, 76,*
79, 92, 93, 137—151, 153—196
Mitchell W.J. Thomas *36*
Molinié Georges *48*
Mondrian Piet *50*
Monet Claude *31*
Morier Henri *73, 74, 75*
Mostaert Gillis *93*
Mróz Piotr *49*
Muckenhaupt Manfred *7, 8*

— N —

Nancy Jean-Luc *14, 15, 70, 151, 170*
Nash John *174*
Nietzsche Friedrich *156, 163*
Norblin Jan Piotr *13*
North John *203*
Norwid Cyprian Kamil *33*

Nycz Ryszard *21, 99, 141, 164, 165,*
188

— O —

O'Hara Frank *51*
Ogilvie Bertrand *100*
Okopień-Sławińska Aleksandra *72*
Opacka-Walasek Danuta *119*
Opacki Ireneusz *104*
Ostrowska Barbara *94*
Ovidius Naso Publius zob. Owidiusz
Owidiusz (Publius Ovidius Naso)
115—117

— P —

Parmigianino *50*
Parsch Susanne *162*
Pascal Blaise *204*
Passeron René *125*
Patinir Joachim *115*
Payne Marcel *202*
Peirce Charles Sanders *25, 104, 105,*
117
Pertusato Nicolasito *193*
Phillips Gary S. *104*
Pissarro Camille *25*
Piwocki Ksawery *58, 63, 69*
Platon *38, 49*
Plett Heinrich F. *21, 104*
Pollakówna Joanna *68—71*
Porębski Mieczysław *16*
Poussin Nicolas *166*
Praz Mario *16*
Prokop Jan *90*

Prokopiuk Jerzy 178
Proust Marcel 43, 56, 148, 177
Prower Emanuel 104, 105
Przyboś Julian 7, 25, 27—32, 34, 35,
38—42, 44, 45, 112, 126

— Q —

Quoniam Pierre 205

— R —

Redon Odilon 50, 78
Rembrandt van Rijn Harmenszoon
50, 171, 180, 205—208
Renzi Lorenzo 177
Reszke Robert 23, 178
Richard Jean Pierre 183
Riffaterre Michael 24, 25, 49, 63, 66,
67, 104—107, 117, 123
Rilke Reiner Maria 36, 96
Rimbaud Arthur 96, 99
Rivers Larry 51
Rosa Salvator 161, 164—166
Rosolato Guy 17
Rousseau Henri 31
Różewicz Tadeusz 51, 80, 93, 111,
114, 122, 123, 135
Rubens Peter Paul 51, 75, 193
Ruskin John 143, 144
Rutkowski Krzysztof 80, 120
Rymkiewicz Jarosław Marek 124
Rzepińska Maria 69

— S —

Saba Umberto 89

Sandauer Artur 27
Sarmiento Maria Augustina 192
Sartre Jean Paul 190
Sausurre Ferdynand de 104
Schapiro Meyer 168
Schefer Jean-Louis 17
Scott Grant Fraser 49
Searle John R. 188, 191—199
Selve Georges de 203
Sienkiewicz Barbara 31, 38
Sieradzki Ignacy 57
Skarga Barbara 44
Sławek Tadeusz 104
Sławiński Janusz 16, 21, 25, 29, 35,
39, 72, 83, 90, 104
Słowacki Juliusz 41
Smith Mack 49
Snyder Joel 191
Spitzer Leo 35, 36, 49
Stabro Stanisław 96
Stajuda Jerzy 125
Stechow Wolfgang 114, 117, 134
Steen Jan 74, 75
Stefańska-Szewczuk Dorota 192
Steiner Wendy 7, 63, 130
Strawiński Igor F. 163
Strzemiński Władysław 31, 32, 38
Surowska Barbara 66
Szymborska Wisława 51, 58, 71, 134,
135, 143

— T —

Tatarkiewicz Anna 188—190, 192
Teniers David 74, 75
Teokryt 36

Teon Aelius 47
Tirtoff Romain de zob. Erté
Todorov Tzvetan 181
Trznadel Jacek 172
Turner Joseph Mallord William 50,
155
Twombly Cy 199

— U —

Ulloa Matcela de 193

— V —

Velasco Isabel de 192
Velázquez Diego 188, 189, 191—194,
197, 198
Velázquez Jose Nieto 193
Velde Esaias van de 76
Venclova Tomas 86, 148
Verdun Nicolas de 54, 55
Verhaeren Émile 74, 75
Vermeer van Delft Johannes 26, 50,
56—59, 63—65, 171—177, 179—
181, 185, 206

— W —

Walicki Michał 57, 58, 63
Wallis Mieczysław 16

Warmiński Andrzej 49
Waszyngton Jerzy (George Washing-
ton) 51
Wat Aleksander 50, 77—82, 84—88,
110, 111, 114, 120—122, 129, 132,
135, 167
Watteau Antoine 13, 154
Wązyk Adam 80
Weinsberg Adam 104
Weyden Rogier van der 115
Wilkoń Józef 10
Williams William Carlos 63, 64, 128
Witosz Bożena 206
Wojaczek Rafał 54, 88—97, 99—101
Wojdyło Marek 77
Wordsworth William 49
Wyka Kazimierz 29
Wysłouch Seweryna 8, 11, 76

— Z —

Zagajewski Adam 15, 25, 50, 56, 59,
62, 64—67, 77, 171—174, 176—
183, 185
Zaworska Helena 27, 31
Zeler Bogdan 27, 37
Zieliński Jan 79
Ziomek Jerzy 21
Zymon-Dębicki Henryk 16

IMAGES AND POEMS

ON THE ISSUES OF INTERFERENCE OF ARTS IN THE POLISH CONTEMPORARY POETRY

SUMMARY

The dissertation entitled *Images and poems. On the issues of interference of arts in the Polish contemporary poetry* is a particular answer to the extraordinary development of research into ecphrase and its derivative types that has taken place in the last decades in literary studies. I am particularly interested in the matter of interference (or oscillation) that takes place between the works of art (especially between images) and poetry, thus their mutual, based on coexistence, overlap, and inseparable concomitance of works emerging from the order of natural and artificial signs.

Considering these issues, I often refer to the notions of “inexpressibility” and “inexpressible”, which — in connection to the problem of interference of arts taken up in the article — appear as crucial questions in modern literature and — in effect — appear in my whole argument.

I try to consequently depart the problem of “intersemiotic translation” or “intersemiotic transposition”. Regardless of any typologies, any theories of correspondence and kinship of arts, a single text with its reference to image or images counts most. The issue of referentiality is obviously describable in typological categories, yet each work includes something that determines its uniqueness, its individuality among other works, within literature — it is the aspect that engages me the most.

Works, which became the subject of analysis and interpretation, as well as exemplification of individual phenomena, were chosen in such a way as to emphasize this aspect of coexistence, of inseparable relation between the works

belonging to different systems of meaning, and yet fulfilling themselves in an obvious way.

The analytical part of this dissertation is opened with a fragment devoted to known and widely discussed poems of Julian Przyboś, where the Parisian cathedral Notre Dame is the subject of reference. A curious phenomenon of ecphrasing occurs here. Przyboś appears here yet on another purpose — the poetry of the Awangarda Krakowska makes a tradition crucial to such a vast phenomenon as contemporary Polish poetry is, he introduces this type of poetry to the widely comprehended modernity.

The problem of the very ecphrase was discussed in a separate chapter together with an original, extremely interesting phenomenon of hypotyposis. In this part of the work, I try to point — using selected examples (*Widok Delft* by Adam Czerniawski, *Widok Delft* by Adam Zagajewski, *Lorenzo Lotto* by Krzysztof Lisowski, fragments of *Poemat bukoliczny* by Aleksander Wat, and *Fuga* by Rafał Wojaczek) — the way in which these phenomena function in the Polish contemporary poetry.

The chapter entitled *Image as an interpreter* — referring to semiotics of Charles Sanders Peirce and intertextual concepts of Michael Riffaterre — touches upon a specific re-reading of the widely discussed “poems with Breugel”, which often appeared in the contemporary poetry. Such perspective of reading enables to indicate one of the possible ways of generating meanings in poetic texts, but also to reveal interesting and new shades of meanings in already read and discussed works.

Czesław Miłosz and his “poems with images” occupy a special place in my work. I re-interpret the famous poem *Nie więcej* and concentrate on these particular “poems with images”, which appear in his later output and are organized in a form of a multipart poems. Selected works of Miłosz take up the problems associated with representation and limited possibilities of expression.

The last part of the work brings detailed analysis of the so-called “third sense”, which was widely discussed by Roland Barthes in his works. Using the semiotics of the “third sense” I attempt at reading the poems of Adam Zagajewski, especially those, which include references to paintings of Vermeer. Careful reading of works (not only poetic ones) of the author of *Jechać do Lwowa* leads to surprising analytical and interpretative conclusions.

Research into ecphrasis enables a reflection on the nature of a work of art; such reflection is expressed in the categories of modern esthetics. It means that

a work of art appears to be an autonomous object — a representation of representation, a pure performance, a self-referential object. Thus the study of a description of a work of art becomes a study of reflection in rules of artistic comprehension and representation in general, however especially the experienced reality.

I have tried to make the analysis of meta-language artistic “rhetoric of presence” a central point of my research into ecphrase and ecphrasy. With such an assumption, the next variants of this research were:

- ideological instrumentalization of intertextual calling of an image in the function of the ideological message of the author (in the chapter entitled *Image as an interpreter*),
- criticism of the artistic presentation and reflection on epistemological conditioning of a work of art (in the chapter entitled *Poetry as an interpretation of art*),
- inaccessibility of the work of art treated as an allegorical example of inaccessibility of the beyond-human world (in the chapter entitled “*The Third Sense*” — *Vermeer of Adam Zagajewski*).

IMAGES ET POÈMES

SUR LE PROBLÈME DE L'INTERFÉRENCE DES ARTS DANS LA POÉSIE POLONAISE MODERNE

RÉSUMÉ

La dissertation *Images et poèmes. Sur le problème de l'interférence des arts dans la poésie polonaise moderne* constitue une réponse particulière à un grand développement des études sur l'ekphrasis et des genres similaires, qui a eu lieu dans les dernières dizaines d'années dans les sciences de la littérature. Je m'intéresse particulièrement à la question des interférences (ou bien de l'oscillation) qui se produisent entre des oeuvres d'art (surtout des tableaux) et des textes littéraires, donc à leur juxtaposition réciproque, fondée sur leur coexistence, et aussi une indissoluble présence mutuelle des oeuvres naissant de l'ordre des signes naturels et artificiels.

En étudiant ces problèmes, je me réfère à plusieurs reprises aux notions d'« inexcitabilité » et d'« inexprimable » qui, à cause de la problématique de l'interférence des arts, abordée ici, se présentent comme des questions fondamentales de la littérature moderne et, par conséquent, se manifestent tout le temps au cours de ma dissertation.

Dans mes recherches j'essaie d'abandonner conséquemment la problématique de la « traduction intersémiotique » ou de la « transposition intersémiotique ». Sans égard à toutes les typologies, à toutes les théories concernant la correspondance et l'alliance des arts, c'est avant tout le texte qui compte, un texte isolé avec sa référence à une image ou à plusieurs tableaux. La problématique des références est décrite de façon évidente dans des catégories typologiques, mais aussi chaque oeuvre contient un élément qui décide de son originalité, de son singularité dans

l'ensemble des oeuvres diverses, dans la littérature — voilà l'aspect qui m'intéresse particulièrement.

J'ai essayé de choisir des oeuvres de cette façon qu'elles deviennent des sujets d'analyse, d'interprétation et d'exemplification des phénomènes respectifs, pour faire ressortir l'aspect de coexistence, d'un lien indissoluble entre les oeuvres qui appartiennent aux différents systèmes de signification, et pourtant se complètent de manière évidente.

La partie analytique de cette dissertation commence par un fragment consacré aux poèmes de Julian Przyboś, bien connus et analysés déjà plusieurs fois, dont l'objet de référence est la cathédrale Notre Dame à Paris. Nous observons ici une intéressante manifestation du phénomène de d'ekphrase. Przyboś apparaît aussi pour une raison autre — la poésie d'Awangarda Krakowska établie la tradition primordiale pour la poésie polonaise contemporaine, elle l'introduit à la modernité largement comprise.

Le problème de l'ekphrasis a été soulevé dans un autre chapitre, avec le phénomène d'hypotypose, si originel et intéressant. Dans cette partie de ma dissertation j'essaie d'examiner à l'exemple de quelques oeuvres (*Widok Delft* d'Adam Czerniawski et une oeuvre sous le même titre d'Adam Zagajewski, *Lorenzo Lotto* de Krzysztof Lisowski, des fragments de *Poemat bukoliczny* d'Aleksander Wat et *Fuga* de Rafał Wojaczek) comment ces phénomènes fonctionnent au sein de la poésie polonaise moderne.

Dans le chapitre *Obraz jako interpretant* en me référant à la sémiotique de Charles Sanders Peirce et aux conceptions intertextuelles de Michael Riffaterre, j'effectue une certaine relecture des « poèmes avec Breughel », analysés déjà à plusieurs reprises par la critique, qui apparaissent très souvent dans la poésie contemporaine. La perspective de lecture ainsi adoptée permet de démontrer une des méthodes possibles de générer des significations dans des textes poétiques mais en même temps permet de dévoiler dans des oeuvres connues et souvent commentées des nuances de signification intéressantes.

J'ai destiné une place spéciale à Czesław Miłosz et à ses « poèmes avec tableaux ». Je réinterprète le fameux poème *Nie więcej* et je me concentre sur des « poèmes avec tableaux » qui apparaissent dans une étape tardive de sa production littéraire. Des oeuvres choisies de Miłosz s'inscrivent dans la problématique de la représentation et des possibilités limitées d'expression.

La dernière partie de ma dissertation apporte une analyse détaillée du « troisième sens », discuté largement par Roland Barthes. En me servant de la sémiotique du « troisième sens » je relis les poèmes d'Adam Zagajewski, surtout ceux, qui se réfèrent aux tableaux de Vermeer. Une lecture attentive des oeuvres non uniquement poétiques de l'auteur de *Jechać do Lwowa*, mène à de surprenantes conclusions analytiques et interprétatives.

Les études sur l'ekphrase, abordées dans cette dissertation permettent d'une réflexion sur la nature d'une oeuvre d'art, conçue avant tout dans des catégories de l'esthétique moderne.

Cela signifie que l'oeuvre d'art paraît comme un objet autonome — une représentation de la représentation, une figuration pure, un sujet auto-référentiel. C'est pourquoi dans la majorité des textes poétiques que j'analyse, l'étude de la description d'une oeuvre d'art devient une réflexion sur des règles de la perception artistique et de la représentation, et plus précisément de la réalité éprouvée.

J'ai essayé de rendre l'analyse de la « rhétorique de la présence » métalinguistique et artistique le point central de mes recherches. On l'admettant, des variantes suivantes de ces recherches sont devenues: une instrumentalisation idéologique d'une approche de l'image intertextuelle en fonction d'une remise des idées (chapitre *Obraz jako interpretant*), la critique de la représentation artistique et la réflexion sur le conditionnement épistémologique d'une oeuvre d'art (chapitre *Poezja jako interpretacja sztuki*), l'inaccessibilité de l'oeuvre d'art traitée comme un exemple allégorique de l'inaccessibilité du monde extra-humain (chapitre « *Trzeci sens* » — *Vermeer Adama Zagajewskiego*).

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Typologie, typologie...	7
O relacjach inaczej	13
Uobecnianie przedmiotu — <i>Notre-Dame</i> Juliana Przybosia.	27
Ekfrazja i hypotypoza	47
Ekfrazja.	47
Dwa <i>Widoki Delft</i> — Adam Czerniawski i Adam Zagajewski	56
Krzysztof Lisowski — <i>Lorenzo Lotto (ekfrazja)</i>	68
Hypotypoza	71
<i>Poemat bukoliczny</i> Aleksandra Wata	77
<i>Fuga</i> Rafała Wojaczka	88
Obraz jako interpretant.	103
Interpretant i relacje intertekstualne	103
Bruegel — <i>Pejzaż z upadkiem Ikara</i>	108
O innych wierszach z Brueglem	127
Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami	137
Kurtyzany?	137
Obrazy w późnej twórczości poetyckiej Miłosza	148

„Trzeci sens” — Vermeer Adama Zagajewskiego	171
Zakończenie	185
Apendyks	187
Obrazy w dyskursach teoretycznych	187
Michel Foucault i John Searle — <i>Las Meninas</i> Velázqueza	188
Roland Barthes — lektury obrazów	199
Jacques Lacan — <i>Ambasadorowie</i> Holbeina	202
Julia Kristeva — <i>Chrystus w grobie</i> Hansa Holbeina	203
Hélène Cixous — <i>Batszeba</i> Rembrandta	205
Wykaz źródeł cytowanych utworów poetyckich i prozatorskich	211
Bibliografia prac cytowanych	213
Indeks nazw osobowych	221
Summary	229
Résumé	232

Na okładce zamieszczono reprodukcję obrazu:
Giuseppe Arcimboldo, *Bibliotekarz* [*The Librarian*], c. 1566. Plótno, 95 × 72 cm
Bildbyline © Skoklosters slott, Göran Schmidt, Sweden

Projekt okładki i obwoluty oraz opracowanie typograficzne
MAREK FRANCIK

Redaktor
MAGDALENA KOZIOŁ

Korektor
BARBARA MALSKA

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1376-4

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie II. Ark. druk. 15,0 + wkl. Ark. wyd. 14,0. Papier
offset kl. III, 80 g.

Cena 35 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Cena 35 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1376-4